

CASA RELATO COLECCIÓN
LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO A TRAVÉS DE LOS OBJETOS

Ana Isabel Santolaria Castellanos

Título de la tesis
CASA RELATO COLECCIÓN
LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO A TRAVÉS DE LOS OBJETOS

Doctoranda
ANA ISABEL SANTOLARIA CASTELLANOS

Director
XAVIER MONTEYS ROIG

Doctorado en Proyectos Arquitectónicos RD 99/2011
Departamento de Proyectos Arquitectónicos,
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona,
Universitat Politècnica de Catalunya

Barcelona, julio 2019

CASA RELATO COLECCIÓN
LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO A TRAVÉS DE LOS OBJETOS

Ana Isabel Santolaria Castellanos

ÍNDICE

	Pág.
Resumen	3
Abstract	5
Introducción	7
PARTE I	13
1. La colección	15
2. La colección como relato	51
3. El conjunto de objetos	65
4. El coleccionista	85
5. La colección en el espacio	109
6. La colección como proyecto	143
PARTE II	161
7. <i>Description of the House and Museum, on the North Side of Lincoln's Inn-Fields, the Residence of Sir John Soane.</i> John Soane	169
8. <i>La maison d'un artiste.</i> Edmond de Goncourt	193
9. <i>A contrapelo.</i> Joris K. Huysmans	213
10. <i>La casa de la vida.</i> Mario Praz	233
11. <i>El museo de la inocencia.</i> Orhan Pamuk	259
12. <i>La liebre con ojos de ámbar.</i> Edmund de Waal	279
Conclusiones	301
Conclusions	307
Bibliografía	313

RESUMEN

El objetivo principal de esta investigación es ofrecer una mirada sobre la colección desde el punto de vista de la arquitectura, especialmente enfocada al espacio doméstico. Se trata de analizar y profundizar en las relaciones existentes entre el habitante, la casa y los objetos que contiene, para revelar el papel que adquiere la colección en la construcción del espacio doméstico.

Se parte de plantear la colección como un conjunto de objetos que se relacionan entre sí mediante un relato, establecido por el coleccionista, que les da sentido ligándolos estrechamente al espacio que los contiene. Este argumento es como una línea imaginaria que atraviesa todas las piezas y las cosas que con ellas se quieren contar, estableciendo una indispensable red de afinidades y semejanzas entre ella. La imaginación es el instrumento que activa el pensamiento y permite, por un lado, poner en relación una serie de objetos y hacerlos dialogar; por otro, resulta imprescindible para saber mirar y descubrir esas relaciones íntimas y secretas de las cosas, saber leer lo que no está escrito.

El coleccionista es la figura que da sentido a todo el conjunto, mediante la relación íntima que establece con su colección. Ésta se convierte en una proyección del personaje, de modo que, en cada uno de los objetos se colecciona a sí mismo. El coleccionista vive a través de sus piezas haciendo de la propia colección su casa, hasta el punto de formar parte de ella convirtiéndose en una pieza más. Se revela así la unidad indivisible entre la casa, la colección y su habitante.

En la casa del coleccionista se manifiesta especialmente la capacidad de modificar un espacio cambiando su contenido. Se evidencia que la colección de objetos constituye un elemento más con el que trabajar para proyectar el espacio y, por lo tanto, permite afirmar que la colección es definidora y creadora de espacio. En este sentido, esta investigación plantea tres formas en las que la colección construye el espacio doméstico: exposición, decoración y atmósfera. La 'exposición' incluye colecciones claramente concebidas para mirarlas y ser exhibidas, cuya disposición ocupa la casa pero no la conquista completamente. La colección como 'decoración' responde a la necesidad de embellecer el espacio que la contiene, siendo la

composición general lo que prima sobre las piezas individuales. Son colecciones con un determinado estilo o preocupación estética que reconstruyen escenas como decorados o catálogos de interiores. Por último, ‘atmósfera’ se refiere a colecciones que se extienden tridimensionalmente por el espacio contagiando no sólo las paredes u otros elementos de soporte, sino que construyen un universo completo. En ellas, colección y arquitectura están tan íntimamente ligadas en la construcción del espacio que es imposible separarlas.

Inventar un relato alrededor de unos objetos, relacionarlos y disponerlos en el espacio se revelan actos propositivos equiparables a un proyecto. Desde esta perspectiva, el coleccionista se convierte en un *curator*, que busca, argumenta y expone una colección; así como en un diseñador, capaz de convertir cada pequeño objeto en un elemento de algo mucho mayor. En definitiva, la colección tiene que ver con el arte de unir y separar cosas, de hacer visible lo invisible, saber mirar, interpretar y construir algo nuevo con eso.

El discurso elaborado acerca de la colección, su papel en la construcción de la arquitectura doméstica y su valor como proyecto, se pone de manifiesto en seis obras representativas en las que se describe una casa y una colección a través de un relato personal y casi autobiográfico, explicadas en la segunda parte de la tesis. A la luz de esos ejemplos, la investigación resulta una invitación a plantearse qué significa proyectar, ya que la colección es una muestra de que no consiste únicamente en dar forma, sino que también es dar argumentos a las cosas.

ABSTRACT

The main objective of this research is to offer an insight into the collection from the point of view of architecture, especially focused on domestic space. The goal is to analyse and deepen on the existing relations between the inhabitant, the house and the objects contained, in order to reveal the role that the collection acquires in the construction of domestic space.

The starting point arises from the understanding of a collection as a set of objects related among them by a story, established by the collector, who gives them meaning by binding them to the space in which they are contained. This narrative is like an imaginary line that traverses all the pieces and the things that are to be expressed in such story, establishing an indispensable network of affinity and similarity between them. Imagination is the tool that activates thinking and allows, on one hand, to relate a series of objects and make them discuss; and, on the other hand, it is essential to be able to look and discover those intimate and secret relations between things, to be able to read what is not written.

The collector is the figure that gives meaning to the whole set, through the intimate relation he establishes with his collection. Thus, the collection becomes a projection of the character, in such a way that, in each of the objects he collects himself. The collector lives through his pieces making the own collection his home, to the point of becoming a part of it by turning into one more piece. The indivisible unity between the house, the collection and its inhabitant is thus revealed.

In the collector's house, the capacity of modifying a space changing its content is especially expounded. It is evinced that the collection of objects constitutes one more element to work with when projecting the space and that, therefore, it allows to state that the collection is defining and creator of space. In this sense, this investigation presents three ways in which the collection constructs domestic space: exhibition, decoration and atmosphere. 'Exhibition' includes collections clearly conceived to be looked at and to be displayed, whose disposition occupies the house but does not conquer it completely. The collection as 'decoration'

responds to the need of embellishing the space that contains it, being the general composition what prevails over the individual pieces. Those are collections with a certain style or aesthetic concern that reconstruct scenes like decorations or indoor catalogues. Finally, 'atmosphere' refers to collections that are extended three-dimensionally over the space infecting not only the walls and other support elements, but also constructing a whole universe. In them, collection and architecture are so intimately related to the construction of space that it is impossible to separate them.

To invent a story line about some objects, to relate them and to dispose them in a space, are revealed as propositional acts comparable to a project. From this perspective, the collector becomes a curator, who searches, argues and exhibits a collection; as well as a designer, capable of turning each little object into an element of something much greater. In the end, the collection has to do with the art of unifying and separating things, with making visible the invisible, with being able to look, interpret and construct something new with that.

The developed discourse about the collection, its role in the construction of domestic architecture and its value as a project, are shown in six representative works explained in the second part of the thesis, in which a house and a collection are described through a personal and almost autobiographic story. In the light of these examples, the investigation results in an invitation to consider what does it mean to project, since the collection is a demonstration that it does not only consist in giving form, but also in giving meaning to things.

INTRODUCCIÓN

Hipótesis

Esta investigación propone mirar la colección desde el punto de vista de la arquitectura, profundizando en las relaciones existentes entre espacio y colección. El trabajo se enfoca especialmente en la casa, con la finalidad de poner de manifiesto el vínculo entre el habitant , la casa y los objetos que ésta contiene, para así revelar el papel que adquiere la colección en la construcción del interior doméstico.

Se parte de la hipótesis de que un conjunto de objetos establece una serie de relaciones entre sí que pone de relevancia las cualidades del espacio que los contiene, al que están estrechamente ligados. Es decir, por un lado, se trata de investigar la colección como conjunto de objetos reunidos en un lugar con capacidad para construir un relato a través de ellos; y, por otro, la arquitectura que configura la colección según el argumento y el espacio que la contienen .

La investigación se centra en la casa como espacio preferente asociado a la colección, ya que el coleccionista es la figura que da sentido a todo el conjunto mediante la relación íntima que establece con las piezas, de tal modo que se proyecta en ellas, vive a través de ellas y así convierte la propia colección en su casa. Es decir, se trata de una colección sentimental, ligada a la historia personal del coleccionista y al lugar que él habita, la casa. Estas son las características fundamentales del tipo de colección que interesa para esta investigación. En este sentido, el discurso principal se acompaña de una pequeña colección de colecciones que resultan ejemplares en la medida que describen a través de un texto, una casa que contiene una colección y que retrata la vida de un personaje.

Así, a lo largo de la investigación se van dibujando relaciones y asociaciones que revelan el potencial de la colección como creadora de espacio, poniendo de manifiesto que se trata de un material más en la construcción del espacio doméstico, de tal forma que la propia colección constituye un proyecto.

Contexto

La investigación se enmarca en la línea de trabajo del grupo de investigación HABITAR, del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (UPC). En este sentido, abarca dos temas de interés desarrollados en diversos trabajos del grupo, por un lado, el estudio de lo relacionado con la vida y la esfera doméstica, y por otro, la colección.

Este último interés nace a raíz de diversos trabajos realizados en el Seminario de Oportunidades Urbanas del Máster en Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura entre 2008 y 2015. En las últimas ediciones surge la idea de colección como un enfoque de varias investigaciones en las que además del valor de los ‘objetos’ reunidos – entendiendo como tales fragmentos urbanos, piezas de la ciudad, arquitecturas – se añade el del conjunto y el discurso que los unifica. Así, aparece la importancia de realizar un estudio propiamente centrado en la colección, a partir del cual explorar su relación con la arquitectura especialmente enfocada a la casa, sus usos y habitantes.

Precedentes

La colección es un tema ampliamente trabajado desde muchas disciplinas, especialmente en estudios relativos a la historia del arte, museología y museografía, o incluso filosofía y antropología. Sin embargo, no existe ningún estudio que aborde la colección en relación a la arquitectura y la construcción del espacio doméstico, además, desde el punto de vista de un arquitecto. En este sentido, la novedad no es tanto el objeto de estudio sino la mirada y el campo desde el que se mira, y por tanto las posibles conclusiones que se pueden extraer para la arquitectura.

Es relevante destacar los distintos trabajos de Susan M. Pearce, en especial *Museums, Objects and Collections: a cultural study*¹, donde analiza el fenómeno del coleccionismo y su significado además de definir la colección de forma amplia y generalizada;

1 Susan M. Pearce, *Museums, objects, and collections : a cultural study* (Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1993).

el estudio de Mieke Bal acerca de la narrativa en la colección, titulado *Telling objects: narrative perspective on collecting*²; la aproximación al mundo de los objetos y el coleccionismo de Jean Baudrillard en *The system of collecting*³. En otra línea de investigación, resultan esenciales los diversos ensayos de Walter Benjamin acerca de la figura del coleccionista y lo que implica coleccionar; así como los planteamientos de Aby Warburg en el *Atlas Mnemosyne*. Por último, el trabajo de Sergio Rubira sobre la novela *A contrapelo* de Huysmans⁴, donde analiza el relato literario y la casa que éste describe en base a la colección.

Estructura

Este trabajo se organiza en dos partes, cada una de las cuales se divide en seis capítulos. La finalidad de esta estructuración no es separar dos contenidos que no tienen relación, o teoría y práctica, sino que en ambas se explica lo mismo. Es decir, se trata de mirar hacia un mismo sitio desde varios puntos de vista; por un lado, a través de un discurso argumentativo y, por otro, mediante una selección de obras a modo de ejemplo. Esto no supone una repetición, sino un cambio en la forma de aproximarse al mismo objetivo, primero de lo general a lo particular, y después, desde lo particular volver a hacer referencia al marco general.

Así, la primera parte de la tesis aborda el hilo argumentativo principal, un discurso de carácter teórico acompañado de referencias que ilustran las distintas ideas que se van desarrollando, permitiendo comparaciones. El primer capítulo define la colección y recoge un breve contexto histórico de los espacios contenedores de colecciones, con especial énfasis en la casa. El segundo capítulo presenta una de las ideas principales de la tesis, el relato, que constituye la línea argumental que une todas las piezas de la colección. En el tercero se aborda la red de relaciones y afinidades que se establecen entre los objetos que forman una colección, de forma

2 Mieke Bal, «Telling objects: narrative perspective on collecting», en *The cultures of collecting* (London: Reaktion Books, 2004).

3 Jean Baudrillard, «The System of Collecting», en *The cultures of collecting* (London: Reaktion Books, 2004).

4 Sergio Rubira Gutiérrez, «A contrapelo de Joris-Karl Huysmans: la colección como relato», *Goya Revista de Arte* 351 (2015): 106-115.

que ésta se convierte en un instrumento para activar el pensamiento. El cuarto capítulo presenta la figura del coleccionista, quien da sentido al conjunto y al espacio que habita. En el quinto se aborda el espacio doméstico y su relación con la colección, explorando las formas en que ésta resulta definidora y creadora del espacio participando de su construcción. Finalmente, el sexto capítulo plantea la colección como un método de investigación y como una forma de proyectar.

La segunda parte de la tesis reúne seis colecciones, explicadas a través de una narración que describe también la casa que las contiene y la vida del coleccionista. Se trata de seis obras de literatura ordenadas cronológicamente, en las que se analizan tanto la narrativa, como el espacio arquitectónico que se describe, las cualidades de la colección, la personalidad del personaje y las distintas asociaciones que se establecen entre ellas. De algún modo, se hace referencia a los temas antes tratados de forma individual, sin embargo, aquí se abordan de forma conjunta en un caso determinado.

Las obras seleccionadas son las siguientes: *Description of the House and Museum, on the North Side of Lincoln's Inn-Fields, the Residence of Sir John Soane* (1835) de John Soane⁵; *La maison d'un artiste* (1881) de Edmond de Goncourt⁶; *A contrapelo* (1884) de Joris Karl Huysmans⁷; *La casa de la vida* (1979) de Mario Praz⁸; *El museo de la inocencia* (2008) de Orhan Pamuk⁹; y *La liebre con ojos de ámbar* (2010) de Edmund de Waal¹⁰.

Por último, los análisis de estas obras se acompañan de una representación gráfica del espacio y la colección según se describen en cada uno de los casos. La finalidad de estos dibujos es mostrar con el lenguaje arquitectónico el espacio doméstico configurado mediante la colección, de acuerdo a la forma y carácter que se revela en cada historia.

5 John Soane, *Description of the House and Museum, on the North Side of Lincoln's Inn-Fields, the Residence of Sir John Soane* (London: Levey, Robson, and Franklyn, 1835).

6 Edmond Goncourt, *La maison d'un artiste* (Paris: Charpentier, 1881).y Edmond Goncourt, *La maison d'un artiste* (Garches: Éditions À PROPOS, 2018).

7 Joris-Karl Huysmans, *A contrapelo*, 7ª ed. (Madrid: Cátedra, 2015).

8 Mario Praz, *La casa de la vida* (Barcelona: Debolsillo, 2004).

9 Orhan Pamuk, *El Museo de la Inocencia* (Barcelona: Debolsillo, 2017).

10 Edmund De Waal, *La liebre con ojos de ámbar. Una herencia oculta*. (Barcelona: Acantilado, 2012).

Metodología

El proceso de elaboración de esta tesis tiene que ver con el propio método de la colección. Es decir, se trata de un conjunto de ideas, textos, obras de arquitectura, personajes y espacios domésticos que se articulan a través de un argumento, que es el hilo conductor que vertebra la investigación y le da coherencia.

Al mismo tiempo, la colección conlleva la reunión de distintas piezas facilitando su comparación y asociación. La comparación es una herramienta muy potente para reflexionar, no sólo sobre las dos realidades que se contrastan sino también sobre todo un amplio conjunto añadido de imágenes que se asocian indirectamente. En otros términos, es lo mismo que propone la metodología implícita en el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, ya que la reunión de distintas cosas agrupándolas en paneles según el argumento es, en realidad, una forma de hacer dialogar a las distintas partes y activar el conocimiento. Así, el enfoque de esta investigación ha permitido también reflexiones y hallazgos inesperados, que se han convertido en puntos de partida para abordar otras cuestiones.

Por otra parte, la propuesta de acompañar el discurso principal de la tesis con una serie de obras literarias que describen tanto la casa como la colección ha permitido ilustrarlo de forma muy enriquecedora. A través de estas obras se pone en valor el potencial del relato, demostrando que la literatura es una disciplina artística que ofrece una inspiración inagotable para la construcción del espacio y, por lo tanto, se revela como una herramienta a considerar a la hora de imaginar y proyectar el espacio.

Finalmente, el dibujo, que constituye el instrumento propio de la arquitectura para explicar el espacio construido. A través del dibujo se representan las colecciones y los espacios descritos, de forma que se trata de un ejercicio analítico, pero también propositivo, ya que el texto permite precisamente imaginar e interpretar la atmósfera de la casa y cómo se vive en ella.

PARTE I

1

LA COLECCIÓN

1. CONCEPTO Y DEFINICIÓN DE COLECCIÓN

En términos generales, se entiende por *colección* un “conjunto ordenado de cosas, por lo común de una misma clase y reunidas por su especial interés o valor”¹. Sin embargo, se puede profundizar mucho más en el significado de la palabra colección y descubrir así detalles que ofrecen matices muy interesantes sobre el concepto de colección.

En su origen etimológico, por ejemplo, *colección* proviene del latín *colectio*, que significa “conjunto de cosas”, cuya palabra léxica principal *lectus* significa “escogido, seleccionado”. Es decir, que una colección es un conjunto de cosas que han sido seleccionadas, escogidas, de entre muchas otras, por alguien. De algún modo, hace referencia al hecho de que alguien ha tomado una decisión sobre estas cosas, y al hacer esa elección ha hecho de ellas una colección.

El Consejo Internacional de Museos define la colección como “un conjunto de objetos materiales e inmateriales (obras, artefactos, mentefactos, especímenes, documentos, archivos, testimonios, etc.) que un individuo o un establecimiento, estatal o privado, se han ocupado de reunir, clasificar, seleccionar y conservar en un contexto de seguridad para comunicarlo, por lo general, a un público más o menos amplio. Para constituir una verdadera colección es necesario que el agrupamiento de objetos forme un conjunto relativamente coherente y significativo”². De nuevo, la definición hace hincapié en el hecho de seleccionar, añadiendo la necesidad de que sea con un sentido o intención. Precisamente estos dos aspectos son, según el ICOM, inherentes a la colección y hacen que ésta no se confunda con un archivo o fondo, puesto que en ellos “no hay selección y pocas veces la intención de constituir un conjunto coherente”³. Por otra parte, de esta definición se derivan varios temas muy interesantes. En primer lugar, la conservación. El coleccionar está ligado al deseo de guardar una memoria, un patrimonio, de perdurar a través de los objetos

1 Diccionario de la Real Academia Española

2 ICOM, André Desvallées, y François Mairesse, *Conceptos clave de museología* (Armand Colin, 2010).p.26

3 Ibid.

coleccionados. En este sentido, la conservación de una colección se asocia directamente a la institución del museo hasta el punto de que la colección se convierte en el corazón del museo: “la misión de un museo es adquirir, valorizar y preservar sus colecciones con el fin de contribuir a la salvaguarda del patrimonio natural, cultural y científico”⁴ y por ello “se ha comprendido que los museos están hechos para las colecciones y que es necesario construirlos, por decirlo de alguna manera, desde adentro hacia afuera, modelando el continente sobre el contenido”⁵. En segundo lugar, la comunicación a un público. Es decir, la colección se muestra y es contemplada, ya sea por el coleccionista privado o por un gran público, y comunica algo al espectador.

Por otra parte, estas definiciones plantean un nuevo aspecto fundamental respecto a la colección, y es su relación con el lugar que la alberga. Krzysztof Pomian, quien define la colección desde un punto de vista que incluye tanto colecciones de museos como privadas, principalmente constituidas por objetos físicos y con un valor esencialmente simbólico, se refiere a la colección como “todo conjunto de objetos naturales o artificiales, mantenidos temporal o definitivamente fuera del circuito de las actividades económicas, sometidos a una protección especial en un lugar cerrado preparado a tal efecto y expuestos a la mirada”⁶. Pomian hace referencia directa al espacio que alberga la colección, especificando que sea “cerrado y preparado a tal efecto”, y donde los objetos estén “expuestos a la mirada”. Estas afirmaciones ponen de manifiesto la importancia del espacio donde se ubica una colección, además de la relación existente entre ese espacio y los objetos de la colección, hasta el punto de que se ‘modela el continente sobre el contenido’. Se podría considerar entonces, resumiendo lo más significativo, que la colección es un conjunto de objetos seleccionados con un sentido coherente y ordenados según una lógica específica, situados en un espacio acorde, donde se exponen y son contemplados.

4 Código de Deontología del ICOM, 2006. En Ibid.

5 Ibid.

6 Ibid.p.28



El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas

David Teniers, 1647-1651

Imagen: Museo del Prado

2. ANTECEDENTES

Las primeras colecciones, por llamarlas de algún modo, estaban formadas por objetos muy variados como piezas artísticas, objetos raros o trofeos de guerra. Se encontraban habitualmente alrededor de los templos, donde se acumulaban objetos con características fuera de lo común que se exponían como ofrendas a los dioses. De este modo, siguiendo los ritos adecuados, se convertían en sagrados e inviolables y suponía un sacrilegio robarlos o tocarlos. Así, estos objetos-colección tenían la única función de “exhibirse ante la mirada de quienes se acerquen a contemplarlos”⁷. Durante esta época ya existía la práctica de admirar la presencia de estos objetos en lugares con connotaciones sagradas, e incluso se viajaba para visitarlos. Pausanias, gran viajero en el siglo II, describió en su obra *“Descripción de Grecia”* las piezas más importantes que se hallaban en los templos de Grecia, Macedonia, Italia y zonas de Asia y África.

Sin embargo, los objetos valiosos no estaban únicamente asociados al templo y al ámbito sagrado, también formaban parte del poder político y su representación. En muchos casos, la colección consistía en trofeos procedentes de victorias guerreras, botines y conquistas. Como tales expresaban un reconocimiento del poder y la autoridad de quien los poseía de forma pública, y por este motivo se mostraban de forma solemne en fiesta, ceremonias o celebraciones de triunfos militares. Es especialmente interesante, por ejemplo, lo que sucedía en un cortejo fúnebre donde “el público asistía a un despliegue de piedras preciosas, armas, lujosos objetos y piezas exóticas de todo tipo que se convertía en una suerte de museo abierto y efímero, que servía para alardear del fasto que había rodeado a la vida de determinada personalidad o, en definitiva, de su poderío en la tierra y en el más allá”⁸. La exhibición y ostentación de objetos preciosos era, en definitiva, una manifestación de poder. Este fenómeno adquirió especial relevancia en la Roma clásica, sobre todo durante la expansión del imperio romano con la consecuente apropiación de los bienes de

7 María Dolores Jiménez-Blanco, *Una historia del museo en nueve conceptos* (Madrid: Cátedra, 2014). p.21

8 Ibid. p.22

los pueblos conquistados. Pensaban que podían llenar sus ciudades con las mejores obras de arte conocidas, y por eso resultaba aceptable apropiarse de objetos valiosos ajenos tras una guerra, sin embargo, solo era justificable si “se hacía visible el poder de Roma. Es decir, si servía como trofeo público. La cuestión pública era crucial”⁹. Se consideraba que las piezas valiosas conquistadas de forma legítima en una guerra tenían la capacidad de mostrar la fuerza y prestigio del imperio frente a los pueblos conquistados, y para ello debían estar en exhibición en lugares públicos perfectamente visibles donde “los ojos de la nación puedan posarse cada día”¹⁰. Lo contrario estaba considerado claramente corrupción. Es un buen ejemplo el conocido caso de Gaius Verres, acusado por Cicerón de haber robado “monumentos conmemorativos públicos para su propio uso y disfrute personal, en lugar de situarlos en espacios de acceso público para beneficio del pueblo”¹¹.

Posteriormente, entrando ya en la Edad Media, se empieza a hablar de tesoros para referirse a las acumulaciones de objetos extraordinarios de naturalezas diversas. Eran conjuntos combinados de riquezas y rarezas, de composición indiscriminada y autoría anónima, que se asociaban con lo sagrado y la religión pero también con la magia y las leyendas. Podían pertenecer a iglesias y personalidades religiosas o formar parte de las cortes principescas, lo que luego derivaría en las colecciones reales y eclesiásticas de los siglos posteriores. Los tesoros medievales eran una manifestación de la superioridad militar o moral del poseedor, pero en contraste con el mundo antiguo, su contemplación era muy restringida, solo posible bajo grandes condiciones, por lo que en realidad estaban semiocultos e inaccesibles, enfatizando el halo de misterio que los envolvía.

Con la llegada de la edad moderna tiene lugar un cambio de mentalidad ligado al humanismo renacentista y al desarrollo de los campos del conocimiento que supone un cambio sustancial respecto al concepto de colección. Por un lado, la sociedad cada vez está más secularizada, aparece un grupo de nuevas élites que tiene posibi-

9 Ibid. p.23

10 Ibid.

11 Ibid. p.24

lidad de acceder a la cultura y al goce intelectual, y se empieza a desarrollar como práctica de prestigio la posesión de piezas de valor de todo tipo, ya que se aprecia el objeto de forma hedonista. Son objetos ligados al mundo terrenal, de tipo profano y orientados a la cultura clásica. Se puede decir que dejan de ser “un acopio de materiales de carácter azaroso, anónimo y sedimentado a lo largo del tiempo” para pasar a ser “una reunión de objetos estrechamente ligados a la personalidad y al marco intelectual y cronológico de un individuo: una colección”¹². Es decir, se puede hablar por primera vez de colección propiamente dicha. Esto pone en evidencia que la colección existe porque hay alguien detrás que le da un sentido, y revela la importancia del personaje que se manifiesta a través de esa colección.

12 Ibid. p.43

3. LA CASA

En este contexto se da otro cambio que resulta fundamental, puesto que al tratarse de colecciones estrictamente privadas vinculadas a personas concretas tienen lugar en la intimidad. Frente a los templos e iglesias relacionadas con lo sagrado y los lugares públicos o palacios ceremoniales, aparecen por primera vez estancias privadas destinadas a contener una colección. Esto es de gran importancia y supone, en primer lugar, que el pensar y “construir espacios para el coleccionismo y la exposición es de orígenes antiguos y estrechamente vinculado a la casa”¹³. Así lo demuestra, por ejemplo, el vocabulario usado para referirse a estancias domésticas en obras clásicas como *Naturalis Historia* de Plinio el Viejo, donde se cita el *cubiculum*, habitación para la lectura y biblioteca personal, y la *pinacotheca*. O Vitrubio en *De Architectura*, habla del *tablinum*, habitación adornada de cuadros (tabulas), y también de la *pinacotheca* como espacios propios de la casa en los cuales se reconocen valores particulares vinculados a la función coleccionista. Incluso la *galería*, que evoca el *ambulationes* de Vitrubio, donde se ubicaban las estatuas, y que en el *Diccionario Histórico de Arquitectura* de Quatremère de Quincy se refiere “no tanto el lugar que contiene los objetos, sino los objetos que contiene”¹⁴. También es significativo el uso y la etimología de las palabras que definen los espacios del museo en diferentes lenguas, como *stanza*, *studiolo*, *sala*, *room*, *salle*, *kammer* o *cabinet*, que en realidad forman parte del ámbito del espacio doméstico.

En realidad, lo que aquí se manifiesta es que las primeras estancias que contenían colecciones y, por lo tanto, las primeras prácticas expositivas tuvieron lugar en el espacio doméstico. Y aunque quizás no es posible afirmar que el coleccionismo nació en el ámbito de la casa, desde luego sí es cierto que “el coleccionismo de arte (...) (está) pensado para la residencia privada y, en realidad, por ella realizado”¹⁵. Esto

13 Luca Basso Peressut, «Spazi e forme dell'esporre tra cabinet e museo pubblico», *Engramma*, n.º 126 (2015).

14 Ibid.

15 N. Pevsner, *I musei* [*Museums*, in Id., *A History of Building Types*, Princeton, 1976] en Ibid.

tiene múltiples consecuencias, pero principalmente la evidente relación y posterior influencia entre la forma del espacio doméstico y la forma del espacio expositivo, donde está contenida la colección. Así, las distintas partes de la casa y sus características espaciales y formales se convirtieron posteriormente en el fundamento para la tipología y arquitectura de los primeros museos.

Studiolo

De entre los espacios domésticos destinados a la colección, el primero a considerar es el *studiolo* renacentista. Quatremère de Quincy define el *studiolo* o gabinete como un espacio de la casa destinado “al estudio, a la conservación de documentos escritos, a la custodia de curiosidades”¹⁶. Para de Quincy el término gabinete (cabinet) siempre se refiere a una estancia doméstica y deriva en “*cabinet de travail, cabinet d’étude, cabinet d’antiquités et de médailles, cabinet d’histoire naturelle, cabinet de tableau*”. Para Caspar Friedrich Neickel, el *studiolo* es “esa estancia, cámara, habitación o lugar en que se encuentran diversas curiosidades naturales y artísticas junto a libros buenos y útiles”¹⁷. En definitiva, el *studiolo* era una habitación privada, de retiro, dedicada al estudio y la actividad intelectual, que podía funcionar también como una especie de archivo o biblioteca íntima de libros y objetos raros. Era también un lugar de contemplación, y por eso solía tratarse de un interior totalmente decorado con un proyecto artístico unitario que expresara con claridad la voluntad de conservar y exponer una colección de forma adecuada y coherente al espíritu, gusto e identidad del coleccionista-humanista que la poseía. Se puede hablar de la creación de una especie de “museo” personal, hecho a la medida del coleccionista, donde la propia colección era una expresión de su visión del mundo.

Tipológicamente, el *studiolo* era una habitación de medidas mínimas, cerrada e interior¹⁸. La arquitectura, por así decirlo, constituía solamente un soporte para la

16 Ibid.

17 Ibid.

18 La tipología arquitectónica del *studiolo* o gabinete se aborda en profundidad en Liebenwein, W. *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*. (Modena: F.C. Panini, 2005). Muchos gabinetes eran estancias secundarias vinculadas a la habitación principal, con un uso mucho más personal. Esta visión de una estancia más íntima dentro de otra se analiza en la investigación de Jaime Ramos,



Studiolo de Francesco I de Medici
Palazzo Vecchio, Florencia
Imagen: Wikimedia commons

acumulación de objetos o el mobiliario en caso de haberlo. La colección renacentista era variada, podía tratarse de *artificiali* o *naturalia*, de obras de arte, materiales preciosos, animales, plantas, instrumentos o máquinas. Sin embargo, sin restar importancia a las piezas reunidas y su significad , “el centro de atención de las nuevas colecciones se desplaza hacia su organización”¹⁹. Mientras que la adquisición y acumulación de piezas singulares podía ser más o menos casual, la forma de mostrarlas y organizarlas tenía que seguir una lógica definida, de modo que en el fondo la colección suponía una “expresión de múltiples tentativas empíricas de crear una organización del conocimiento, de dar un posible orden al caos”²⁰. Es por eso que los *studioli* resultaban espacios realmente sofisticado , ya que pretendían dar forma y orden a una colección, que tenía que ser objetivo e instrumento para adquirir el saber universal, además de manifestar la propia identidad del estudioso. En ellos se pone de manifiesto cómo a tr vés de la posesión de objetos el príncipe humanista podía adquirir físicamente el conocimiento, mientras que mediante su exposición adquiriría simbólicamente honor y reputación. En definitiva, la creación de una colección y de su espacio supone algo más que un hecho privado o social, se trata también de una representación teatral.

Wunderkammern

Durante el siglo XV, el coleccionismo se va desarrollando y aunque se mantiene el deseo por lo extraordinario y maravilloso, se va abriendo también a otros intereses como la ciencia, la escultura o la pintura. En este periodo de transición, adquieren cierta importancia las cámaras de maravillas también conocidas como *wunderkammern*. Éstas eran estancias de dimensiones variadas, que pertenecían a personalidades importantes, cuyo objetivo era “crear conjuntos de objetos en los que dialogasen *artificiali* y *naturalia*, proporcionando al príncipe que los poseía un compendio

expuesta parcialmente en Ramos, J., Santolaria, A., “El studiolo como espacio de la mente”, *La Casa. Espacios domésticos, modos de habitar*. II Congreso Internacional Cultura y Ciudad, Universidad de Granada. (Madrid: Abada Editores, 2019).

19 Jiménez-Blanco, *Una historia del museo en nueve conceptos*.p.46

20 Basso Peressut, «Spazi e forme dell'esporre tra cabinet e museo pubblico».



Museo de Francesco Calceolari, Verona
 Benedetto Ceruti, 1622
 Imagen: Smithsonian Libraries, Image gallery
 online

Cámara de maravillas: *Wondertooneel der Nature*.
 Amsterdam
 Levinus Vincent, 1706-1715
 Imagen: Universities of Strasbourg online

del universo entero”²¹. Por una parte, sí que se perseguía obtener una síntesis del saber universal mediante la posesión de ejemplares de todas las cosas extraordinarias que se conocían, pero se empieza también a valorar y disfrutar del conjunto desde un punto de vista estético, incluso lúdico.

Se podría decir que las *wunderkammern* tenían un estilo manierista, pues eran recargadas y artificiosa . En ellas, se une al coleccionismo la práctica de la decoración, entendiendo la colección como una proyección exterior de la idea de “la posesión como ornamento”²². Frente al recogimiento intelectual del *studiolo*, las cámaras de curiosidades tenían cierto carácter exhibicionista. Sus propietarios mostraban habitualmente la colección a visitantes especiales, huéspedes u otros estudiosos, lo que también les servía para revelar sus intereses y mostrar su aura intelectual. La intención de la organización y disposición de la cámara de maravillas era “satisfacer la vanidad del propietario y provocar la sorpresa del visitante”, incluso en ocasiones “podían ser visitadas de acuerdo con ritos teatralizadores propios de las cortes europeas”²³. Resulta significativa la dimensión pública de estas estancias, aunque obviamente con acceso muy restringido, que se extiende a aspectos como la medida de los espacios, tenían que poder acceder varias personas; la entidad de las colecciones y como se organizaban, se usaban muebles y estructuras expositivas; e incluso cierta evocación al espacio urbano, con elementos que evocan plazas o calles, como por ejemplo el obelisco en el Museo Kircheriano. Todos estos son elementos que recuerdan características arquitectónicas que luego adoptará el museo, y en este sentido, es curioso que a estos espacios en ocasiones ya se les llamara museos, como explica el tratado *Idea del Tempio della Pittura* describiendo “los diversos museos que ahora se ven en las casas de muchos príncipes”²⁴.

Galería

En relación a los espacios domésticos vinculados a la colección, el siguiente a consi-

21 Jiménez-Blanco, *Una historia del museo en nueve conceptos*.p.46

22 Basso Peressut, «Spazi e forme dell'esperre tra cabinet e museo pubblico».

23 Jiménez-Blanco, *Una historia del museo en nueve conceptos*.p.47

24 Ibid. p.52



Musaeum Kircherianum, Roma.
 Athanasius Kircher, 1678
 En A. Kircher, *Romani Collegiis Societatis Jesu
 musaeum celeberrimum*, Amsterdam 1678
 Imagen: Wikimedia commons

derar es la galería. En sus orígenes, la galería era sencillamente un corredor. Su función principal era comunicar de forma directa edificios y espacios, proporcionando un techo para pasear, por ejemplo alrededor de un patio. Poco a poco va evolucionando como espacio arquitectónico, y alrededor del siglo XV, se convierte en un elemento común en las residencias y palacios señoriales. La galería ahora también es habitación, forma parte del alojamiento privado y es un lugar común donde se reúne la familia o se recibe a los invitados. Su función es, también, recreativa. Hacia finales del siglo XVI, este espacio singular de la vivienda se convierte en una especie de frontera, donde conviven los aspectos privados y públicos de la casa. Se utiliza como cámara de audiencias y salón colectivo y celebrativo, donde tienen lugar los eventos públicos ligados al rol social del propietario. Así, su función es representativa, de ostentación de la dimensión pública y estatus de la familia. Según Quatremère de Quincy, la galería estaba considerada un espacio más de la casa, pero no exclusiva para uso privado porque estaba “destinada más a la representación que a la ‘habitación’”, era un lugar donde tener “ceremonias públicas, fiesta, bailes y conciertos” y, por ello, donde “la arquitectura y la decoración pueden desplegar toda su magnificencia”²⁵.

En paralelo, el coleccionismo también había ido transformándose, pasando de ser una práctica exclusiva de reyes y príncipes a ser accesible a cualquier familia señorial que dispusiera de medios financieros. Por otra parte, las colecciones se habían ido especializando, desaparecía el interés por lo curioso y extraordinario mientras aumentaba el valor y la predilección por las obras de arte, especialmente pintura y escultura, estableciéndose categorías de clasificación, escuelas de artistas, incluso modas coleccionistas. En este contexto, la galería se convierte en un contenedor natural por donde se extiende la colección, ya que “las primeras galerías en casas privadas fueron creadas para pasear, las pinturas se colocaron en las paredes de este interior con el fin de dar al visitante algo a lo que mirar mientras paseaban.”²⁶. La colección se entiende como ornamento y decoración, acompañada de materiales lujosos, mármoles, cortinas, espejos, mobiliario etc. La tipología particular de la

25 Basso Peressut, «Spazi e forme dell'espore tra cabinet e museo pubblico».

26 Ibid.



Galería de pintura
Gemäldegalerie
Johann Bretschneider, 1702.
Imagen: Germanisches Nationalmuseum

galería, larga y estrecha, favorecía un recorrido ceremonial y la visión de las obras de arte como en una secuencia. En consecuencia, se da la necesidad de pensar en la exposición de las obras, en el montaje y su disposición, y en cómo “visualizar una narración historiográfica consensuada”²⁷ con el propósito de transmitir un mensaje sobre la grandeza del anfitrión. La tipología espacial y el programa expositivo de la galería creaban una unidad entre arquitectura y colección, cuyas características se desarrollan en capítulos posteriores de esta tesis.

La ciudad de Roma se convirtió en el centro del arte y el coleccionismo, las colecciones de arte y sus visitantes alcanzaron un número mayor que en ninguna otra ciudad de la época. Las grandes familias romanas como los Borghese, Farnese o los Medici disponían de magníficas colecciones de arte en sus villas y palacios, que se convirtieron en un destino imprescindible para los viajeros y artistas que hacían el Grand Tour. En las grandes residencias romanas había obras de arte, pinturas mayoritariamente, en casi todas sus salas, sin embargo, la colección importante se solía exponer en la galería. Éstas daban una impresión de magnificencia y abundancia, con un montaje expositivo muy abigarrado que tapizaba de obras de arte las paredes de suelo a techo.

Como se ha mencionado anteriormente, se había empezado a dar una creciente especialización en las obras de arte. Por un lado, la separación de pintura y escultura, aunque en ocasiones se exponía conjuntamente para complementarse, pero también dentro de cada una de las disciplinas se daba una especialización en términos de estilo, épocas, géneros, etc. En las galerías romanas se recomendaba ordenar las piezas por periodos y escuelas artísticas, siguiendo las ideas al respecto que había desarrollado Giorgio Vasari, y promoviendo que los visitantes establecieran comparaciones al contemplarlas. Finalmente, en el contexto romano también se daba una especiali-

27 Jiménez-Blanco, *Una historia del museo en nueve conceptos*.p.56

zación en cuanto a cómo contemplar las obras de arte y dónde localizarlas, es decir, en los palacios urbanos solían exponerse las colecciones de pintura, mientras que en las villas y sus jardines de las afueras de la ciudad se situaban las esculturas. Es un buen ejemplo de ello la colección de la familia Doria-Pamphilj, quienes tenían la colección de pintura en el palacio de la Vía del Corso en el centro de la ciudad, y una villa con importantes piezas de escultura en lo que entonces era fuera de Roma, ahora el parque Villa Doria Pamphilj detrás del *Gianicolo*.

Rotonda

En relación a la especialización de las colecciones, es importante tener en cuenta que también se iban proponiendo “nuevas prácticas de contemplación estética”²⁸, que a veces daban lugar a nuevas tipologías de espacios. Este es el caso de la rotunda, espacio arquitectónico de planta circular que tiene sus orígenes en los templos seculares y las salas antiguas dedicadas a las musas donde tenían lugar recitales literarios, conciertos de música y conversaciones entre sabios. Además, el espacio circular hace referencia directa al Panteón romano, que era “símbolo de la centralidad de todos los dioses, y adecuado para representar la centralidad del trabajo artístico, histórico y científico de las Musas”²⁹.

En 1552, el humanista Paolo Giovio, amigo de Vasari, se hizo construir una villa-palacio a orillas del lago Como donde, además de ser su residencia privada, dispuso su colección de retratos de personajes ilustres. Giovio mandó construir una sala circular consagrada a Apolo y las Musas, Musaeum, donde colocó la parte principal de su colección. Él mismo empleaba la palabra museo para referirse a sus colecciones y el palacio donde las albergaba. Así pues, la rotunda supuso un elemento de novedad, no solo por sus valores simbólicos, sino por la forma en la que se mostraba la colección. Por un lado, permitía su visualización sin ninguna jerarquía ni secuencia, pues se podían contemplar todas las piezas al mismo tiempo y por igual. Por otro, también propiciaba la separación física de la pintura y escultura

²⁸ Ibid. p.59

²⁹ Basso Peressut, «Spazi e forme dell'esporre tra cabinet e museo pubblico».



La Rotonda del Museo Pio Clementino en el Vaticano.

Die Sala Rotonda des Museo Pio Clementino im Vatikan

Giovani Francesco Costa

Imagen: colección gráfica Albe tina via www.europeana.eu

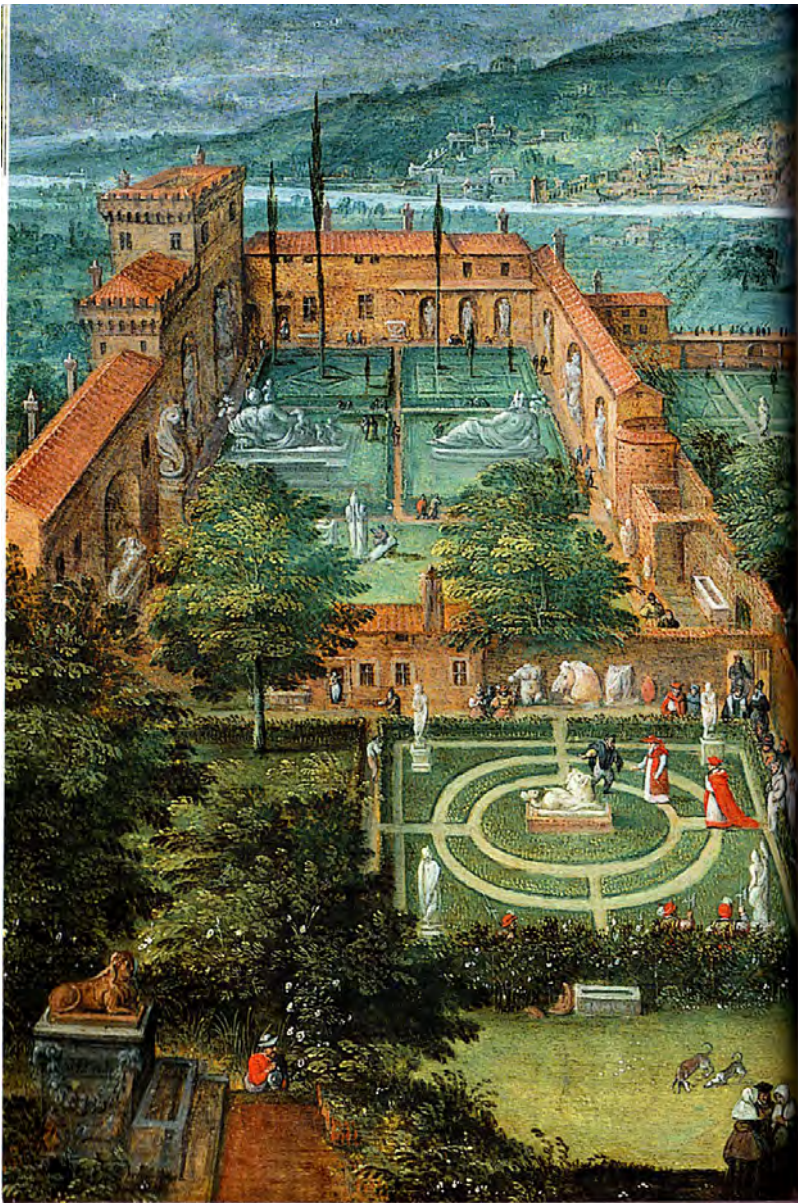
del soporte arquitectónico.

Jardín

Para acabar, es imprescindible remarcar la importancia del jardín como espacio doméstico fuertemente vinculado a la colección. De nuevo, Roma destacaba singularmente por las colecciones de escultura clásica que poseían los nobles en sus villas y palacios. El clima de la ciudad permitía gozar de muchas actividades al aire libre y, por tanto, la organización de espacios abiertos y jardines donde se podían exponer antigüedades y restos arqueológicos. Suponía también una recuperación de la tradición de las villas de la antigüedad clásica, como Villa Adriana, además de hacer referencia a un pasado glorioso.

El primer ejemplo significativo es el Cortile delle Statue del Vaticano, diseñado por Bramante. En 1505, Julio II, recién nombrado papa, trasladó al Vaticano su colección de escultura antigua y la colocó en el patio de Inocencio VIII, en el Belvedere. El patio era, en aquel momento, un jardín de recreo con plantas y flores de varios colores además de naranjos perfectamente ordenados. No más de unos treinta metros cuadrados. Para alojar adecuadamente la colección de estatuas, Bramante proyectó los corredores y espacios en las esquinas, con hornacinas en los muros donde se situaban la mayoría de las piezas de forma individual. La disposición de las esculturas se llevó a cabo teniendo en cuenta la naturaleza y significado de cada una de ellas, por ejemplo, en el centro de la pared sur principal se colocó la obra más importante, el Laocoön. O también, las figuras de los dioses del Nilo y Tíber se instalaron sobre pedestales en medio del jardín, rodeadas de fuentes. Asimismo, mediante la concepción de este espacio y la ubicación de las piezas se pretendía transmitir un discurso, como en las galerías de pintura anteriormente mencionadas, que relacionara la antigua Roma con la nueva, y señalara al papa Julio II como un nuevo Julio César.

Este proyecto sentó un precedente en la ciudad y otros cardenales imitaron al Papa en los jardines de sus palacios. Uno de los casos más importantes es el palacio Ca-



Detalle ampliado de los jardines del Vaticano.
Vue sur les jardins du Vatican et la basilique Saint-Pierre (detalle)
 Hendrick III van Cleve, 1580
 Imagen: Fondation Custodia. Collection Frits Lugt



Palazzo Capranica della Valle, patio de las estatuas. Roma
 Atribuido a Maarten van Heemskerck, 1553.
 Publicado por Hieronymus Cock.
 Imagen: Rijksmuseum

pranica del cardenal Andrea della Valle, quien instaló su primera colección en el patio de otro palacio familiar a imitación de la del Belvedere, con una serie de nichos en las cuatro paredes del patio donde colocó las esculturas de forma simétrica. Una vez nombrado cardenal, en 1520 Della Valle encargó un nuevo palacio encomendando especialmente el diseño del patio y la disposición de la colección al arquitecto y escultor Lorenzo Lotti. En el “jardín colgante” de Della Valle las piezas escultóricas estaban colocadas en estricta simetría, las estatuas en nichos y los bajorrelieves en dos hileras a lo largo de las paredes. En el nivel superior, “máscaras de estuco se alternaban con inscripciones modernas que declaraban la “finalidad” de la colección a los visitantes: (...) un laboratorio para artistas y poetas, un lugar de relajación y placer, y un monumento a la ‘restauración de estatuas en ruinas’”³⁰. El resultado del jardín colgante y la forma de exponer la colección crearon una gran influencia en Roma, especialmente visible, por ejemplo, en los jardines de Villa Medici y Villa Borghese. Años más tarde, la familia Medici compró la colección destinando una parte a la Galería Uffizi y otra, principalmente los bajo relieves, a la decoración de la fachada del jardín de Villa Medici.

El jardín de Villa Medici es muy inspirador en muchos sentidos, por un lado, por el argumento con el que se organizaba la colección: no solo siguiendo un criterio estético en cuanto al diseño del jardín, sino buscando una narrativa entre las piezas mediante la evocación de sus capacidades literarias y su significad . Las estatuas se distribuían con un argumento temático, en una analogía del Monte Parnaso – lugar donde vivía Apolo, patrón de las artes, – identificando así al cardenal erdinando I de Medici como el nuevo Apolo. Por otra parte, por las influencias antes mencionadas, las piezas de la colección se colocaban de distintas formas incluidas en las paredes. Es el caso de los bajorrelieves y sucesión de estatuas alternadas en la fachada del palacio al jardín, la llamada *galleria antiquarium*, pero también del propio muro que cerraba el jardín y delimitaba los terrenos de la villa. Este muro no es únicamente una ‘pared’ sino que coge grosor y dentro de él aparecen pequeñas *loggias*, grutas, nichos, pórticos, incluso un *studiolo*, donde se alojan las esculturas de

30 Kathleen Wren Christian, «The Della Valle Sculpture Court Rediscovered», *The Burlington Magazine* 145, n.º 1209 (2003): 847-850.



Vista del jardín de la Villa Medici de Roma con la estatua de Ariadna
Diego Velázquez, 1630
Imagen: Museo del Prado

la colección. Se podría decir que se construye una arquitectura alrededor del jardín habitada por las piezas de la colección. Esto mismo ocurriría más tarde en Villa Albani, con el pórtico semicircular ideado por Winckelmann al final del jardín, junto a su programa iconográfico .



La Grande Galerie du Louvre
Hubert Robert, 1801-1805
Imagen: Musée du Louvre

La Grande Galerie en cours de restauration
Hubert Robert 1796-99
Imagen: Musée du Louvre

Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre
Hubert Robert, 1796
Imagen: Musée du Louvre

Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines
Hubert Robert, 1796
Imagen: Musée du Louvre

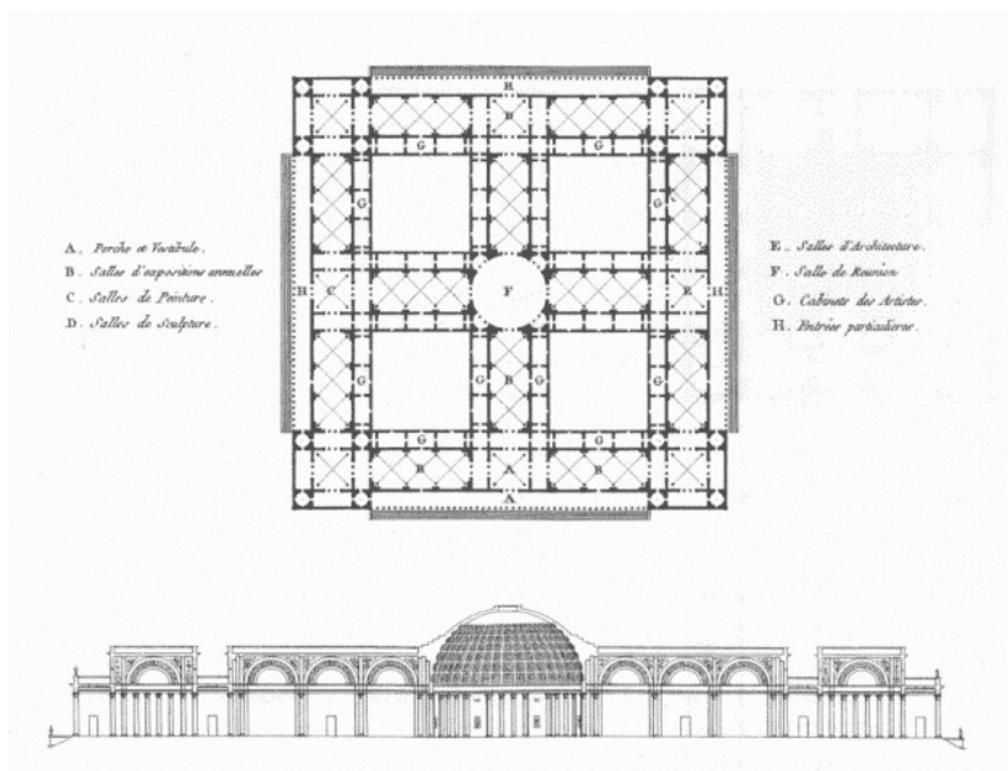
4. EL MUSEO

El siglo XVIII supone un periodo clave de transformación debido a la aparición de los primeros museos públicos. Éstos no surgieron de inmediato, sino que fueron el resultado de un proceso histórico de adaptar y hacer accesibles las colecciones privadas existentes, ya que hasta el momento habían existido grandes colecciones de mucho prestigio y situadas en espacios expositivos de relevancia, pero el acceso a ellas era restringido y puntual. En 1734 abre en Roma el Museo Capitolino, ligado a las colecciones de la Iglesia. Diez años más tarde, la familia Medici abre su colección en la Galería de los Uffizi de Florencia. Otros diez años más tarde, el Parlamento británico crea el British Museum a partir de la adquirida colección Sloane. Y así, se fue sucediendo una cascada de aberturas de museos en las capitales de Europa, destacando el Museo del Louvre en 1793, inaugurado en el marco de la Revolución Francesa como metáfora del Nuevo Régimen y constituyendo un modelo de todos los posteriores.

El museo público clásico. El Museo del Louvre

Así, el museo público se convirtió en una institución, consolidada a lo largo del siglo XIX, ligada a los ideales de la Ilustración de democratización de la educación y la cultura. Éste se concebía como un dispositivo para la contemplación y el estudio de obras de arte, pero especialmente al servicio de la educación, teniendo en cuenta que el nuevo público correspondía en general a un sector social no iniciado. En este sentido, el Museo del Louvre constituyó todo un referente. Su modelo de organización planteaba el museo como una enciclopedia del conocimiento universal: del mismo modo que en la *Encyclopedie* de Diderot y D'Alembert, publicada solo unos años antes, se presentaba organizadamente “el conocimiento de las ciencias, las artes y los oficios sobre el papel y para un lector individual”³¹, el museo tenía que “formular una historia ejemplar, clara y ordenada de la creatividad humana, estableciendo un relato que sumase el sentido normativo y la vocación didáctica de

31 Jiménez-Blanco, *Una historia del museo en nueve conceptos*.p.78



Proyecto de museo ideal
 Jean Nicolas Louis Durand
 Imagen: de J.N.L. Durand, *Compendio de lecciones de arquitectura: parte gráfica de los cursos de arquitectura*. Madrid: Pronaos, 1981.

la enciclopedia”³². Es decir, había que exponer las obras de arte de forma metódica, ordenadas por su origen geográfico, cronológico, clasificadas y sistematizadas y con cartelas y explicaciones que las hicieran comprensibles al público general. De igual modo, la manera en que las colecciones se exponían en el espacio y la manera en que estaba decorado ese espacio eran primordiales para contribuir a esa construcción intelectual del museo.

Los espacios expositivos de los primeros museos públicos no presentaban ninguna tipología especial, ya que en la gran mayoría de casos se trataba de antiguas colecciones privadas reconvertidas y, por lo tanto, se trataba de espacios ya existentes en palacios o casas señoriales. Sin embargo, había que crear un ambiente adecuado de ‘museo’, donde la colección quedara totalmente descontextualizada del espacio donde se originó. Para ello, el espacio ideal de contemplación artística debía ser despojado y elegante, que desprendiera cierta autoridad a través de la arquitectura, la iluminación y la decoración, pero sin impedir el placer estético.

De nuevo, el caso del Museo del Louvre es ejemplar. El antiguo Palacio del Louvre quedó desocupado a finales del siglo XVII cuando la familia real se mudó al recién construido Palacio de Versalles, y al poco tiempo se instalaron en él la Academia Francesa y otros académicos, nobles y artistas. En 1778 propusieron al rey convertir parte del palacio en un museo, utilizando la Grande Galerie – la galería palaciega que unía el Palacio del Louvre con el de las Tullerías- como pinacoteca. Con la Revolución Francesa, el Louvre se destinó definitivamente a acoger las colecciones reales y se aceleró su transformación y apertura al público. El proceso de transformación de la Grande Galerie del Louvre quedó recogido en una serie de pinturas de Hubert Robert, artista miembro de la comisión responsable del proyecto, quien además había residido en el palacio, había sido “Guardián de las Pinturas del Rey” y luego curador del museo. El proyecto de transformación suponía, en primer lugar, reducir al mínimo el ornamento propio de una galería palaciega en favor de un espacio más austero, para convertirlo en un marco uniforme. Se añadieron lucernarios para iluminación cenital y se pintaron las paredes de color verde oliva, ambos ele-

32 Ibid.

mentos serían referentes en posteriores museos de pintura. Por otra parte, la galería pasó de ser un corredor donde se ‘almacenaban’ obras de arte, a disponer la colección perfectamente ordenada, cada pieza valorada de forma individual y colocada según las óptimas condiciones de contemplación.

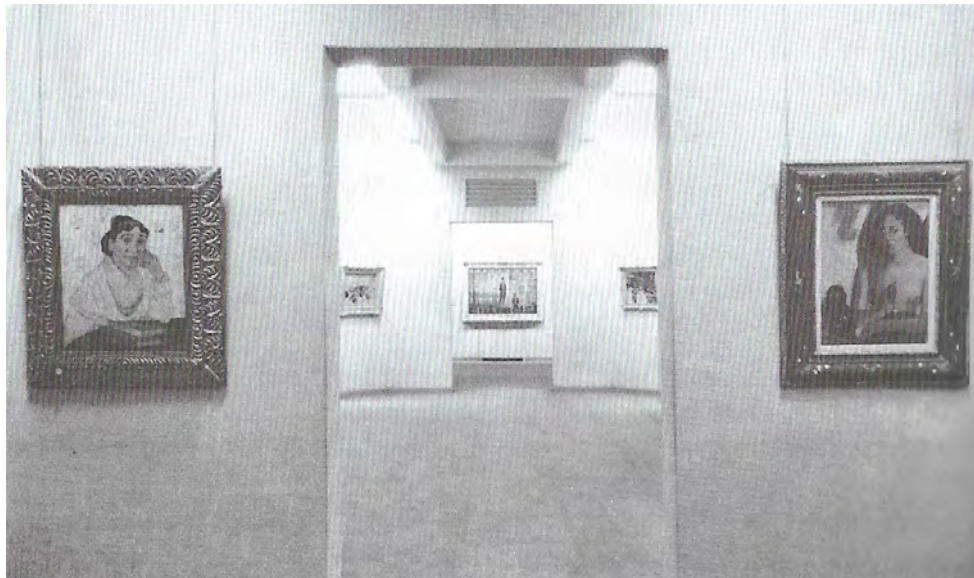
El éxito y el prestigio del Museo del Louvre instauró también una tipología de museo público clásico. Salas sucesivas, largas galerías iluminadas cenitalmente, rotondas centrales y jardines. Todas ellas tipologías de espacios ya existentes en los palacios y casas señoriales, pues, al fin y al cabo, eran los precedentes espaciales designados a contener y exponer una colección que se tenían como referencia. Por este motivo, los primeros proyectos de museos, e incluso los modelos de museos ideales, son en realidad el resultado de la suma y combinación de estos espacios -sala/gabinete, galería, rotonda y jardín-, dotándolos de un estilo arquitectónico y un exterior más o menos monumental y clásico.

A partir de este punto, el museo, como institución y tipología, va evolucionando y escribiendo su propia historia. Dado que ese no es el objeto de esta tesis, a continuación sólo se hará referencia a algunos momentos concretos de esa historia.

El museo moderno. El MoMA

El primer gran cambio llega hacia 1930, con el auge de las vanguardias y el arte moderno. En Nueva York surge la idea de crear un museo dedicado al arte del siglo XX, que permitiera hacer compatible la institución - estable y fiable- del museo, con el arte - inestable y arriesgado- de las vanguardias. Se pretendía, por tanto, coleccionar y exponer lo moderno (en un momento en que los propios artistas estaban en activo y en el mercado) y hacerlo en un espacio adecuado: “un espacio blanco e ideal que, más que ninguna pintura concreta, puede ser la imagen arquetípica del arte del siglo XX”³³. Así nació el MoMA, que instauró una narración para explicar el arte del siglo XX como una línea de progreso hacia lo abstracto, y en base a ésta iba conformando la colección, escogiendo y adquiriendo las piezas necesarias para

33 Ibid.p.145



Salas del MOMA Museum of Modern Art
Nueva York, 1929
Imagen: de Maria Dolores Jiménez-Blanco,
Una historia del museo en nueve conceptos, Madrid:
Cátedra, 2014.

Hall interior del Musée d'Art Moderne Centre
Georges Pompidou
París
Imagen: de Maria Dolores Jiménez-Blanco,
Una historia del museo en nueve conceptos, Madrid:
Cátedra, 2014.

“construir la visión ideal del arte moderno que desde el museo quería establecerse”³⁴. En consecuencia, nació el White Cube, o el modelo de museo-cubo blanco que representaba una correlación en arquitectura de la abstracción en pintura. Se proponía una museografía inmaculada, sin ningún tipo de ornamento, que evocara un sentimiento de atemporalidad y eternidad. Cada obra de arte se presentaba de forma aislada, sin contexto, en unos espacios de silencio e intimidad para contemplar mejor el arte.

Sin embargo, poco a poco el museo fue entrando en un estado de crisis general. En la década de los sesenta hubo un movimiento fuertemente contrario al museo-cementerio-mausoleo, pues se percibía éste como un espacio alejado de la vida real, muy anacrónico, una especie de “lujoso cofre donde se articulaban conceptos como sagrado, historia, tradición, nación, belleza, o una caja inmaculada donde se canonizaban las obras maestras de la modernidad”³⁵. Se reivindicaba, en cambio, un lugar de intercambio, que formara parte de la cultura popular para identificarse más con el público. Además, los artistas planteaban múltiples discusiones acerca del arte y el espacio, proponiendo obras que deliberadamente querían “escapar del museo” o que no eran compatibles con la musealización o con un espacio concreto. En este contexto surgen las exposiciones de arte, de la mano de la figura del comisari, entendido como un creador que con su discurso “debía ser capaz de generar nuevas formas de producir, analizar y recibir el fenómeno artístico, y, por extensión, también el museo”³⁶.

El museo espectáculo. El Pompidou

En resumen, era necesario un cambio de rumbo, y el nuevo modelo de museo tenía que “valorar el presente y liberarse del pasado”, por lo que se decidió priorizar “el protagonismo de las actividades sobre el de las colecciones”³⁷. Con estas premisas se inauguró en 1970 el Centre Pompidou en París, un edificio como un ‘contenedor

34 Ibid.

35 Ibid.p.146

36 Hans Ulrich Obrist en Ibid.p.148

37 Ibid.p.151

flexible' que reflejaba a la perfección los deseos de actividad, polivalencia y democracia que buscaba la institución del museo. El Pompidou constituía la materialización del nuevo concepto museográfico, el museo-ícono, donde la arquitectura era un espectáculo en sí misma compitiendo con el protagonismo de las obras de arte de su interior. De modo que las colecciones y las actividades tenían que pensarse para ser capaces de atraer al público. El museo perdía su "sentido patrimonial y educativo para convertirse en un lugar de ocio y entretenimiento", un cambio "cuyo precio sería un irremisible proceso de banalización. Fiarlo todo a una espectacularidad que reduciría el museo y sus ritos a mero simulacro. La masa, un grupo humano indeterminado y acrítico cuya característica fundamental era la cuantitativa, recorrería como una turba el espacio cada vez más sorprendente de los nuevos museos sin detenerse en ninguna obra concreta y sin aspirar a obtener de ese hábito mucho más que la diversión"³⁸. El éxito del museo quedaba reducido a las cifras.

En este nuevo escenario, la colección va siendo desplazada del espacio del museo hasta el punto de desaparecer. Si bien tradicionalmente el atractivo del museo residía en su colección permanente, e incluso el espacio llegaba a 'sacralizarse' por una obra maestra que estaba siempre en ese lugar – como por ejemplo *Las Meninas* en el Museo del Prado, – ahora es necesario ofrecer novedades para atraer al público, por lo que la colección 'desaparece', no se muestra completa y se van montando exposiciones que renuevan las piezas, promueven nuevas narraciones curatoriales y presentan otros recorridos. Rosalind Krauss en su ensayo "The Logic of the Late Capitalist Museum", publicado en 1990, describe este cambio del objeto artístico por el espacio: "es el museo el que emerge como una presencia poderosa aunque (esté) vacío: el museo como un espacio de donde se ha retirado la colección... en lugar de las viejas emociones hay ahora una experiencia que con propiedad debe denominarse intensidad, un sentimiento flotante e impersonal dominado por una peculiar euforia"³⁹. El propio edificio es el museo. La arquitectura del museo suplanta las obras de arte y acaba por desentenderse de las necesidades de los espacios internos para la exposición y conservación de las piezas, incluso para las actividades

38 Ibid.p.167

39 Ibid.p.178

o circulación del público. Hasta el punto de plantear museos totalmente ajenos a su contenido o, incluso, en conflicto con él, como puede pasar en el Museo judío de Berlín o el MAXXI de Roma, por ejemplo. Krauss va más allá en su artículo al comentar otro texto publicado en el *Art in America* (1990) con el título “Vender la colección”, donde se pone de manifiesto el uso de la colección en términos económicos, puesto que “los objetos custodiados en un museo pueden ser ahora fríamente descritos por su director y sus patronos como “activos”. (...) Se pasa de contemplar la colección como una forma de patrimonio cultural o como las materializaciones específicas e irremplazables de un conocimiento cultural, a mirar los contenidos de la colección como capital –como acciones cuyo valor es puramente de cambio, y por tanto solo se realiza plenamente cuando se ponen en circulación-. (...) La noción del museo como guardián de un patrimonio público ha dejado paso a la noción de museo como una entidad corporativa con un inventario comercializable y al deseo de crecimiento”⁴⁰.

El museo infinito. El Museo imaginario de Malraux

Es evidente que, en la actualidad, el concepto de museo se ha expandido en muchas direcciones compatibles, pues conviven infinitos modelos de institución. Si bien es cierto que la colección ha desaparecido en muchos de ellos, por ejemplo, en los ‘centros de arte’ o ‘centros culturales’, cuyo éxito radica precisamente en carecer de colección y hacer otras propuestas artísticas más libres. Esta idea de ‘museo expandido’ implica reconocer que el museo no tiene unos límites precisos, ni en su concepto, ni en la experiencia de las obras de arte, ni en la tipología del espacio, el tiempo o la naturaleza de su colección. Es decir, “que no existen separaciones claras entre lo que se guarda, se expone y se debate en el museo y lo que pasa fuera de él”, porque todo lo que “nos rodea a diario, a menudo tan presente que se nos hace imperceptible, son las potenciales piezas de un museo ilimitado”⁴¹.

Los límites del espacio físico del museo, por ejemplo, han sido objeto de muchos

40 Ibid.p.187-188

41 Ibid.p.196



Depósito del Smithsonian National Museum,
Sección de Pájaros
Smithsonian National Museum of Natural
History, Washington
Chip Clark, 1992
Imagen: Smithsonian Institution

André Malraux at home
Maurice Jarnoux, 1953
Imagen: Paris Match via Getty Images

estudios y proyectos. El más conocido, probablemente, el proyecto de ‘Museo de crecimiento ilimitado’ de Le Cobusier, donde se planteaba un edificio en espiral que pudiera crecer infinitamente. Sin embargo, (actualmente) se puede considerar que el museo está en muchas otras partes más allá del ‘edificio museo’. Por ejemplo, en los depósitos y almacenes donde se guardan - indefinida o temporalmente mientras no están en exposición, - las piezas de arte y restos históricos que forman las colecciones museísticas. A menudo, el depósito de un museo es físicamente un edificio aparte, de superficie muchísimo mayor, donde las colecciones se ordenan con criterios muy distintos, y no suelen ser visitables. En relación a los depósitos, es interesante la reciente tendencia de algunos museos de organizar visitas a sus depósitos para darlos a conocer públicamente, o incluso el caso de museos-depósito donde el almacén es visitable dentro de la propia exposición de la colección. Igualmente existe lo contrario, edificios concebidos como auténticos depósitos de obras de arte, y organizados como tal, que han alcanzado cierto prestigio y se han acabado abriendo al público⁴². Paradójicamente, también se da el caso de edificios representativos que han albergado históricamente un museo y sus colecciones, pero con la llegada de nuevos modelos museográficos, han terminado cerrados (con toda la colección) y sustituidos por otro centro con ‘salas de exposición’ donde se organizan exposiciones temporales temáticas⁴³.

Volviendo al museo expandido, éste también se encuentra en galerías de arte, en fundaciones privadas, en casas de coleccionistas ... Incluso el museo existe de forma efímera, y se localiza no en el espacio sino en el tiempo, cuando ocasionalmente los coleccionistas, artistas o personas particulares abren sus casas y muestran sus colecciones. Esos días, los distintos espacios privados se convierten en un itinerario urbano por una especie de museo disperso como una alternativa al museo convencional.

Dando un paso más allá, André Malraux propuso, ya en 1953, un ‘Museo imaginario’ que supera la idea del límite físico de un edificio, y concibe el museo como algo ligado a la inmensa variedad del mundo. Para Malraux, el museo es infinito. En primer lugar, porque la Historia del Arte abarca mucho más de lo que se ha considerado tradicionalmente, como demuestra Malraux al recorrer en su libro una historia del arte que incluye todas las obras que salen en él fotografiada, a las que con su particular mirada pone en diálogo. Es decir, si la historia del arte es todo lo fotografiable, todas las imágenes, el museo es ilimitado. Además, no todas las obras de arte caben o se pueden mover a un edificio ‘museo’. No se puede tener un museo ilimi-

42 Caso del Schaulager Art Centre en Basilea, diseñado por Herzog & de Meuron.

43 Caso del Museo de Zoología de Barcelona situado en el Parque de la Ciudadela, sustituido por el Museu Blau en el edificio del Fórum.

2

LA COLECCIÓN COMO RELATO

Los primeros que inventaron, que dieron un nombre a las constelaciones, eran contadores de cuentos. Al trazar una línea imaginaria entre ellas, les confirieron una imagen, una identidad. Se ensartaban las estrellas en esa línea al igual que se van ensartando los acontecimientos en un relato. El imaginar las constelaciones no modificó las estrellas, ni tampoco el negro vacío que las rodea. Lo que cambió fue el modo de leer el cielo nocturno.¹

1 EL INICIO DE LA COLECCIÓN

En el último siglo se ha analizado el tema de la colección, los objetos que la conforman y el significado que se crea entre ellos desde disciplinas distintas y con múltiples perspectivas², pero con un interés común: la creación de la colección. De algún modo, estos estudios buscan una respuesta para la misma pregunta: en qué momento, cómo, por qué, un conjunto de cosas se convierte en colección.

Selección

Susan M. Pearce aborda en parte esta cuestión en el libro *Museums, Objects and Collections: a cultural study*. Para empezar, Pearce define la colección de una forma amplia y en referencia a las colecciones de museos, destacando tres puntos principales: la colección “está hecha de objetos”, “que nos llegan del pasado”, y que “han sido reunidos con una intención por alguien creyendo que el conjunto es mucho más que la suma de sus partes”³. Este último punto pone de manifiesto lo que para ella es la clave y el corazón del acto de coleccionar, el proceso de selección.

En primer lugar, el estudio de Pearce analiza los objetos que conforman la colección, clasificándolos en tres amplias categorías según el valor cultural que se les da: objetos ‘basura’, a los que no se les asocia ningún valor; objetos ‘transitorios’ o pasajeros, asociados a un valor de mercado pues son bienes que se compran y venden a un precio, que se devalúan con el tiempo y que forman parte temporal del sistema; y objetos ‘duraderos’, asociados a valores espirituales, científicos o psicológicos

1 John Berger. *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*, (traducción de Pilar Vázquez, Madrid: Hermann Blume, 1986).

2 En la introducción a la tesis se detallan algunos estudios precedentes a este trabajo.

3 Susan M. Pearce, *Museums, objects, and collections : a cultural study* (Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1993).p.7

que los sitúan por encima del mercado⁴. Son los objetos ‘duraderos’ los que forman parte de las colecciones y los que se conservan en los museos, puesto que, claramente, alguien ha considerado que tienen una cualidad o un valor especial que los hace merecedores de ser conservados. Sin embargo, los objetos pueden cambiar de categoría en el momento en que se les suma un valor extra que antes no tenían. Es decir, al darles un sentido nuevo, un nuevo significado, cobran un valor añadido que les hace pasar de objetos ‘basura’ o ‘transitorios’ a ‘duraderos’. “El punto en el que un objeto pasa de ‘basura’ a ‘duradero’ radica en el acto de coleccionar; esto es lo que produce la transformación de la materia en patrimonio”⁵. En otras palabras, “la idea crucial es la selección, y es el acto de selección el que convierte un fragmento del mundo natural en un objeto o pieza de museo”⁶.

En definitiva, estas afirmaciones ponen de manifiesto que la colección empieza con una selección, con la realización de una elección que conlleva al mismo tiempo dotar de un nuevo significado a lo elegido. Es decir, el fijarse en una cosa, eligiéndola con intención de darle un sentido nuevo, es un principio de la colección.

En este sentido, hay múltiples obras de disciplinas diversas que ilustran esta capacidad de dar sentido de forma inspiradora a “todo cuanto nos hemos acostumbrado a no mirar”⁷. Es el caso del mosaico en Pérgamo *La habitación sin barrer*, que “representa huesos de pollos y conchas marinas, espinas de pescado y moluscos de todo género, cabeza de gallo y trozos de langostas, mondaduras de manzana y erizos de mar y sepias, conchas de caracoles y fresas y cerezas, racimos de uva y cáscaras de nuez, restos de limón y hoja de lechuga, por no hablar del ratoncillo que, en un rincón, saca buen provecho del respeto que manifiestan los humanos hacia el tratamiento de las cosas”. Éste adquirió en su día la mayor celebridad “porque en él había representado los restos de la comida (*purgamenta cenae*) y todo aquello que de

4 Ibid.p.34

5 Ibid.p.35

6 Ibid.p.5

7 Georges Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010). p.274



Habitación sin barrer
Anónimo romano, siglo II
Museo Lateranense, Vaticano
Imagen: Musei Vaticani

costumbre se barre, como si todo se hubiera dejado allí”⁸. Este mosaico es un claro ejemplo de cómo algo que se consideraría literalmente ‘basura’ adquiere un valor artístico, mediante una mirada creativa – la del autor – que busca deliberadamente dar un nuevo sentido a esas cosas, otorgarles un nuevo significado, elevando así de categoría algo totalmente ordinario.

La suma de las partes

Es evidente que un único objeto, por muy especial o valioso que sea, no es una colección. La colección siempre es un conjunto, una serie. Es una reunión de cosas que, a pesar de estar formada por entidades autónomas que pueden tener su interés individual, tiene un sentido y un valor en sí mismo como grupo. Pearce recalca que, en una colección, el conjunto es mucho más que la suma de sus partes; pues cuando el coleccionista selecciona una pieza, “el mismo acto de seleccionar añade (algo) a su naturaleza”. Al ser elegida y sacada de su contexto, “la pieza seleccionada ahora guarda una relación representativa y metafórica con el conjunto (la colección a la que pertenece). Se convierte en una imagen de lo que el conjunto está llamado a ser”⁹ y ya no es un fragmento cualquiera, sino que es una parte intrínseca de un todo, con un significado propio.

En relación a esto, es relevante considerar otros estudios que enfatizan precisamente esta característica particular de la colección: la interrelación entre las piezas. Se entiende coleccionar como “la adquisición, posesión y disposición selectiva, activa y longitudinal de un conjunto interrelacionado de objetos diferenciados (cosas materiales, ideas, seres, o experiencias) que contribuyen a obtener un significado extraordinario de la entidad que este conjunto constituye”¹⁰. En otras palabras, las relaciones entre las piezas que conforman la colección hacen que ésta, como entidad, sea más importante y con mayor interés que la mera suma de sus partes.

En realidad, no importan tanto las cosas en sí, sino el conjunto de ellas reunidas

⁸ Ibid. p.46

⁹ Pearce, *Museums, objects, and collections : a cultural study*.p.38

¹⁰ Ibid.p.48

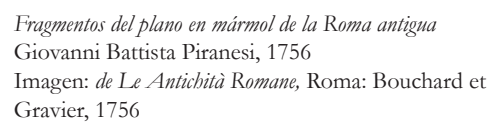
en un lugar. Tras las piezas de una colección y su posición relativa en el espacio se esconde un sistema, una ley, ajena al espectador y oculta a sus ojos, pero real y perceptible, pues es la que da sentido al conjunto de objetos reunidos. “El objeto considerado no es una suma de elementos que haya que aislar y analizar primero, sino un conjunto, es decir una forma, una estructura: el elemento no preexiste al conjunto, no es ni más inmediato ni más antiguo, no son los elementos los que determinan el conjunto, sino el conjunto el que determina los elementos: el conocimiento del todo y de sus leyes, del conjunto y su estructura, no se puede deducir del conocimiento separado de las partes que lo componen”¹¹.

Los objetos de la colección son como las piezas de un puzzle, en el que sólo las que se han juntado son legibles y cobran sentido. El puzzle estaba antes que las piezas, y estas sólo tienen razón de ser en la medida en que construyen el puzzle. Por lo tanto, lo auténticamente valioso es la posibilidad de relacionar una pieza con otra y construir algo nuevo. La ley que une las piezas es superior a ellas, pertenece al puzzle; las piezas independientes y aisladas jamás podrían imaginar la visión completa. “Una pieza no quiere decir nada, una pregunta imposible, un reto opaco... cuando logramos conectarla con una de sus vecinas, desaparece, deja de existir como pieza. La dificultad se hace evidencia. Las dos piezas milagrosamente reunidas ya sólo son una”¹². Las colecciones están formadas por pequeños objetos que construyen en su conjunto un discurso. Uno solo de los objetos acumulados no puede decir nada. Varios fragmentos de columna separados, un busto, una taza, un par de figuritas de porcelana, dos piezas de piedra que parecen encajar perfectamente... podrían o no pertenecer a un mismo origen, pero lo cierto es que al colocarlas una en relación a la otra construyen una historia nueva.

Se dice que el fabricante de un puzzle se plantea todos los interrogantes que luego tendrá que resolver el jugador, así pues, acaba estudiando cada movimiento de quien luego lo reconstruirá. “No se trata de un gesto solitario: cada gesto que hace el jugador del puzzle ha sido hecho antes por el creador del mismo; cada pieza que coge

11 Georges Perec, *La vida instrucciones de uso* (Barcelona : Anagrama, 1997). p. 13.

12 Ibid. p. 13



y vuelve a coger, que examina, que acaricia, cada combinación que prueba y vuelve a probar de nuevo, cada tanteo, cada intuición, cada esperanza, cada desilusión han sido decididos, calculados, estudiados por el otro”¹³. Esto es, en realidad, lo mismo que sucede con la acumulación de objetos: cada posible combinación en la forma de ordenarlos obedece a una ley distinta, a un argumento diferente, a otra colección.

La no-función

Recapitulando, hasta aquí se ha visto cómo la colección está formada por piezas seleccionadas, a las que se les ha dado un valor añadido, que cobran sentido cuando entran en relación entre ellas construyendo un conjunto con significado. Se podría decir que, en este proceso el objeto coleccionado ha sufrido una transformación de su naturaleza. Es decir, ya no es el mismo objeto que antes, pues ahora tiene otro significado, y su carácter es totalmente subjetivo y representativo.

Diversos autores explican la necesidad de esta ‘operación abstracta’ por la cual el objeto queda despojado de su función original y se convierte en algo subjetivo, para formar parte de una colección. “Si el valor predominante de un objeto o idea para su poseedor es intrínseco, por ejemplo, si es valorado por su uso, finalidad, cualidades estéticas, u otros valores inherentes al objeto (...), no es una colección. Si el valor predominante es representativo, por ejemplo, si dicho objeto o idea es valorado por la relación que establece con otros objetos o ideas, como siendo uno de una serie, parte de un conjunto, un espécimen de una clase, entonces es el sujeto de una colección”¹⁴. Mieke Bal afirma que “los objetos son radicalmente privados de cualquier función que podrían tener al margen de ser elementos coleccionados. (Esto) es fundamental para cambiar la naturaleza del objeto”¹⁵.

Jean Baudrillard insiste sobre esta idea en *The system of collecting*, donde explica cómo los objetos de nuestra vida, al margen del uso que se haga de ellos en un momento determinado, “representan algo más, algo profundamente relacionado con la

13 Ibid. p. 15

14 Pearce, *Museums, objects, and collections : a cultural study*. p.48

15 Mieke Bal, «Telling objects: narrative perspective on collecting», en *The cultures of collecting* (London: Reaktion Books, 2004). p.110

subjetividad. (...) (El objeto) es también un reino mental sobre el que yo domino, una cosa cuyo significado está gobernado sólo por mí. Es sólo mío, el objeto de mi pasión”¹⁶. Por esto mismo, según Baudrillard, un objeto puede tener dos funciones: “ser utilizado, o ser poseído. (...) Dos funciones mutuamente exclusivas. Cuando algo deja de ser una alfombra, una mesa, un compás o una baratija, se convierte en una ‘pieza’”¹⁷. Un objeto puro y simple, sin función, abstraído de su contexto práctico, que sólo es ‘subjetivo’ y cuyo destino es ser coleccionado. Así, el objeto ya no está definido por su función, sino por su significado o valor representativo, que depende exclusivamente del poseedor. Por esta razón, termina Baudrillard, “todos los objetos de una colección son equivalentes”¹⁸, independientemente de su origen o función anterior.

Se podría concluir diciendo que el inicio de la colección, su creación, está estrechamente ligado a ese momento en el que un objeto cambia su naturaleza; pierde su función original y adquiere un nuevo significado en relación con una serie de objetos, que en su conjunto construyen una nueva entidad. Este proceso se realiza por un agente externo, que es el coleccionista, quien ha hecho una elección y ha inventado un argumento alrededor de esos objetos. De algún modo, lo primordial es la decisión del coleccionista, su mirada creativa, que aporta a esos objetos un sentido nuevo convirtiéndolos en algo más. Ahí radica la creación de la colección: el momento en que el coleccionista concibe una historia sobre ese conjunto de piezas que hace que ahora se lean de forma distinta. Eso es exactamente lo que los contadores de cuentos hicieron con las estrellas al inventarse las constelaciones, en la cita inicial.

16 Jean Baudrillard, «The System of Collecting», en *The cultures of collecting* (London: Reaktion Books, 2004), p.7

17 Ibid. p.8

18 Ibid. p.8

2 LA NARRATIVA DE LA COLECCIÓN

Se ha descrito cómo la colección empieza con la creación de un argumento que pone en relación los diferentes objetos y los dota de sentido. Este argumento o discurso es equivalente a una narración; y no sólo porque se pueda hacer una metáfora comparativa, sino porque coleccionar se puede entender como una narrativa en sí mismo. Mieke Bal lo argumenta detalladamente en *Telling objects: narrative perspective on collecting*.

La narrativa es, en términos generales, la descripción oral o escrita de unos hechos, personajes, o lugares, reales o ficticio, de forma más o menos objetiva; con el objetivo de comunicar y dar a conocer unos acontecimientos. Sin embargo, como apunta Bal, no sólo el lenguaje es capaz de transmitir una narración. Éste es sólo un medio para construir una historia, seguramente el más obvio, pero también lo hacen las imágenes – como demuestra la historia de la pintura – y otros medios mixtos como podrían ser el cine, el cómic o la ópera. Entonces, cabe preguntarse “¿y si el medio consiste en objetos reales? (...) En otras palabras, ¿pueden las cosas ser, o contar, historias?”¹⁹ Pearce responde: “la introspección de los objetos es una de sus características más potentes. Los objetos cuelgan frente a los ojos de la imaginación, continuamente re-presentándonos a nosotros mismos, y contando historias de nuestras vidas en maneras imposibles de otro modo”²⁰.

Volviendo a la narrativa, se pueden analizar sus elementos desde esta nueva perspectiva. En primer lugar, la trama o *fabula*, es la secuencia de los hechos que se narra. A continuación, los actores, los sujetos de la acción narrada, que vendrían a ser los personajes protagonistas. Luego, el narrador, es el sujeto lingüístico que explica y presenta los hechos, quien, a pesar de su supuesta objetividad, ofrece inevitablemente un punto de vista subjetivo que influenciará la interpretación del lector. Finalmente, la historia, que es la trama subjetivizada, es decir, es lo que se está

19 Bal, «Telling objects: narrative perspective on collecting». p. 98

20 Ibid. p. 103



Museo de la Inocencia, Estambul
Orhan Pamuk, 2012
Fotografía: Refik Anado

contando en signos que otros puedan entender, ya sean palabras, gestos, imágenes u objetos, en este caso. Según Aristóteles²¹, la *fabula* tiene un inicio, un nudo y un desenlace; mientras que la historia, precisamente, manipula ese orden. La historia tiene un tiempo propio que puede ser lineal y cronológico, dando un salto al futuro o al pasado, o intermitente, por ejemplo.

De algún modo, al coleccionar sucede algo parecido. Cuando alguien empieza a acumular una serie de objetos, todavía no existe una colección. Por un lado, puede que nunca lo sea. Pero en el caso de que luego se convierta en una, siempre será *a posteriori*. Es decir, tiene que haber un primer objeto que el coleccionista adquiere, pero en ese momento no está siendo coleccionado. Al coleccionar, el acontecimiento inicial es accidental, contingente, por eso Mieke Bal defiende que es específicamente narrativo. “Sólo retrospectivamente, a través de la manipulación narrativa de la secuencia de hechos, la adquisición accidental del primer objeto puede convertirse en el principio de una colección”²².

De forma que, resulta casi imprescindible ver la colección como un acto narrativo, pues sino no se puede comprender su creación, ya que sólo mediante un relato posterior se puede explicar su inicio y sentido. Esto significa algo muy importante, y es que el comienzo de la colección “no es un acto, es un significado”²³, una intención. La colección empieza a serlo precisamente cuando una serie azarosa de objetos “de repente se convierte en una secuencia llena de sentido. Este es el momento en que el narrador conscientemente empieza a ‘contar’ su historia”²⁴.

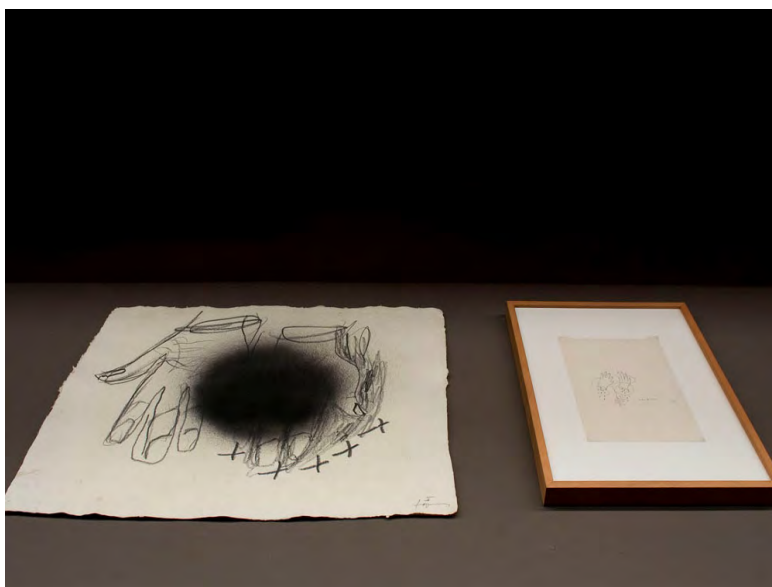
Evidentemente, el narrador es el mismo coleccionista. Sólo él conoce o puede inventar ese relato que va relacionando y dando sentido a todas las piezas de su propia colección. Porque la colección no puede existir sin ese argumento interno. Y aunque transmita y “hable a otras personas, siempre es ante todo un discurso dirigi-

21 Ibid. p.101

22 Ibid. p.101

23 Ibid. p.101

24 Ibid. p.101



Maniobra de Perejaume
Mirar la mà, Antoni Tàpies- *Manos cortadas*, Federico
 García Lorca- Joan Miró- *Mano*, Anónimo- *Braç de*
la gegantessa d'Olot, Ramon Amadeu
 Museu Nacional d'Art de Catalunya
 Fotografia: Marta Mèrida

do a uno mismo”²⁵, al propio coleccionista. Entre el objeto y el coleccionista se establece una relación subjetiva y personal que constituye el ‘motor’ del relato, y a su vez, es la razón por la que el objeto adquiere un nuevo significado, determinado por las relaciones que se trazan con el resto de piezas del conjunto. Es la motivación para seguir coleccionando, pues “coleccionar es una característica humana esencial originada en la necesidad de contar historias. (...) (La) colección es un relato, y todo el mundo necesita contarlo”²⁶.

25 Baudrillard, «The System of Collecting». p.22

26 Bal, «Telling objects: narrative perspective on collecting». p.103

3

EL CONJUNTO DE OBJETOS

1 LA IMAGINACIÓN

La construcción de un relato que entrelaza y da sentido a las piezas de la colección es, como ya se ha visto anteriormente, imprescindible para que ésta exista. Sin embargo, puede manifestarse de múltiples formas ya que ese relato no siempre está escrito, es más, se trata de una línea (aparentemente) invisible.

La colección constituye, en sí misma, una creación de vínculos entre distintos fragmentos para formar un conjunto. De algún modo, funciona como una forma de conocimiento múltiple, que permite establecer infinitas asociaciones y posibilidades entre una serie de cosas colocadas una junto a otra. Saber leer esas relaciones implica “el tipo de lectura más antiguo: la lectura antes de todo lenguaje”, dice Walter Benjamin, es decir, se trata de activar la imaginación, poner el pensamiento en movimiento de forma que permita “leer lo nunca escrito”¹. Esto es posible porque el principio y motor de la colección no puede ser otro que la imaginación. En otras palabras, es mediante la imaginación que los objetos, como las imágenes, se relacionan entre sí.

Así pues, la imaginación es el instrumento que pone en relación una serie de objetos, encontrando siempre nuevas formas de hacerlos dialogar e interactuar. La imaginación, escribió Baudelaire, “es una facultad cuasi divina que percibe ante todo, fuera de los métodos filosóficos, las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías”². Y por eso, otorga un conocimiento consistente en “descubrir – precisamente allí donde rechaza los vínculos suscitados por las semejanzas obvias – vínculos que la observación directa es incapaz de discernir”³. En definitiva, esta forma de relacionar las cosas “se *muestra*, no se *explica*”⁴, permitiendo que “aparezca, repentina como el relámpago, la semejanza” entre las cosas, de

1 Georges Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010). p.17

2 Ibid. p.17

3 Ibid. p.17

4 Ibid. p.15

modo que, cada uno crea su propio montaje y, por eso, el relato resulta “inagotable y tendrá tantas lecturas como visitantes”⁵.

En ese sentido, la colección es comparable a un atlas, ya que un atlas (de imágenes) no es un diccionario, ni un catálogo sistemático, sino más bien una “colección de cosas singulares, en general harto heterogéneas, cuya afinidad produce un *saber extraño* e infinito (nunca cerrado)”⁶. El atlas introduce “lo sensible, lo diverso, lo múltiple, la hibridez de todo montaje”⁷, se trata de “una herramienta”, un aparato que ofrece aperturas inagotables. Por eso, la colección, como el atlas de imágenes, se convierte en una máquina de lectura, de esa lectura antigua que describe Walter Benjamin, que puede contar infinitas historia .

Atlas Mnemosyne

El *Atlas Mnemosyne*, proyectado por Aby Warburg en 1905 aunque iniciado en 1924, es un atlas de imágenes (*Bilderatlas*) compuesto por 60 tablas que recopilan en su totalidad unas dos mil imágenes, creando una especie de cartografía abierta que propone una relectura de la historia del arte – y del mundo – inagotable y nunca definitiva. El objetivo del *Bilderatlas* de Warburg es precisamente ese, “reconfigurar la memoria, renunciando a fijar los recuerdos (imágenes del pasado) en un relato ordenado, o algo peor, definitivo”⁸. Opuesto a lo que sería un catálogo, cuyo sistema es cerrado y ordenado según unos criterios fijos, el atlas propone un ‘sistema no sistemático’, más cercano a un esquema de pensamiento, sensible a la compleja trama de fenómenos intelectuales, espirituales y artísticos.

La propuesta de Warburg en el *Atlas Mnemosyne* se basa en la convicción de que las imágenes, agrupadas de cierta manera que establecen una red de relaciones, ofrecen inagotables posibilidades para releer el mundo. Se trata de un aparato que pone el

5 Ibid. p.15

6 Ibid. p.284

7 Ibid. p.15

8 Ibid. p.19



Atlas Mnemosyne
 Láminas 39 y 48
 Aby Warburg, 1927-29
 Imagen: Warburg Institute

pensamiento en acción, “una máquina para pensar las imágenes, un artefacto diseñado para hacer saltar correspondencias, para evocar analogías”⁹. Esencialmente, el Atlas consiste en una colección de fotografías de obras de arte, recortes de prensa y otros fragmentos – procedentes del propio archivo de Warburg, – agrupados en base a sus analogías internas. De esta forma, se crean diferentes conjuntos según su lógica que son susceptibles de recomponerse y transformarse todas las veces posibles a través del juego de asociaciones. Es significativo que Warburg utilizara solamente un millar de imágenes, pocas para un historiador del arte, pero su Atlas siga ofreciendo un análisis infinito, porque siempre se pueden encontrar nuevas relaciones.

El dispositivo del *Atlas Mnemosyne* consistía básicamente en unos plafones donde ir agrupando las distintas imágenes (copias en papel) agrupadas y ordenadas por temas. Warburg utilizaba una tela negra montada en un bastidor de un metro y medio por dos metros sobre el que colgaba las imágenes del atlas con pinzas. Después fotografiaba el montaje, y así obtenía una posible lámina del atlas, y podía posteriormente deshacer el montaje inicial y empezar otro nuevo. Resulta especialmente inspirador cómo el bastidor negro hacía las veces de ‘cuadro’, de ‘mesa’, o de ‘lámina’ de libro. El propio proceso de creación del Atlas lo iba convirtiendo en una cosa u en otra: cada vez que se repiensa el montaje se pasa del “cuadro único a la mesa”. El bastidor ejerce de “mesa de ofrenda, de cocina, de disección o de montaje”, proporcionando una “superficie de encuentros y de posiciones pasajera, donde se puede corregir, modificar, empezar de nuevo”¹⁰, de dónde saldrá el cuadro y la lámina final. Es significativo que la palabra ‘lámina’, en otros idiomas, haga referencia directa a la mesa inicial: plate (inglés), table (francés), tafel (alemán) o tavola (italiano). Por otra parte, la mesa se convierte en cuadro cuando el montaje resulta ‘definitivo’. “El cuadro es una obra, un resultado donde todo está consumado; la mesa, un dispositivo donde todo podrá volver a empezar siempre. Un cuadro se cuelga de las

9 Aby Warburg et al., *Atlas Mnemosyne* (Madrid: Akal, 2010).

10 Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* p.18

paredes de un museo; una mesa se reutiliza sin fin para nuevos banquetes, nuevas configuraciones¹¹. El Atlas de Aby Warburg, como la mesa, permite siempre volver a poner en juego las piezas y sus analogías, “volver a barajar y a repartir las cartas en una mesa cualquiera”¹², y empezar una nueva partida.

En 2010, se inauguró la magnífica exposición *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* en el Museo Reina Sofía, comisariada por Georges Didi-Huberman. Esta exposición se inspira en la figura mitológica del Atla, obligado a sostener sobre sus hombros el peso de la bóveda celeste, a la vez que supone una revisitación del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg y sus principios. La exposición se basa en un montaje de imágenes heterogéneas, poniendo de manifiesto la “afinidad visual operatoria” y buscando no “reunir maravillosas pinturas, sino ayudar a comprender cómo trabajan algunos artistas y cómo este trabajo puede considerarse (...) un método auténtico”¹³. La exposición ATLAS ofrece la posibilidad de “caminar dentro de un nuevo Bilderatlas”, en el que simplemente se *muestra* y no se *explica* una colección de muchas colecciones. El espectador deambula por las salas del museo y va creando su propio montaje, descubriendo esas “relaciones íntimas y secretas entre las cosas” en función de su recorrido y del tiempo. Al primer ensamblaje de imágenes (de la exposición) se suma el suyo propio. Es una exposición que sugiere pero no impone, donde “el *‘genius loci’* acompaña, pero no guía al visitante; éste impone, en última instancia, su deseo”¹⁴.

Colección de colecciones

Es oportuno recordar aquí la numerosa colección que Goethe reunió en su casa de Weimar desde 1775 hasta su muerte en 1832. La llamada ‘colección de colecciones’ goethiana – una “colección a la potencia x”, – que al principio cabía “en dos ma-

11 Ibid. p.45

12 Ibid. p.46

13 Folleto de presentación de la exposición *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* 26 nov 2010 – 28 marzo 2011. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

14 Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* p.9

letines de mano”, creció más de cuarenta mil objetos: “tras cincuenta y siete años de actividad como coleccionista, dejó manuscritos que hoy llenan 341 cajas, 17.800 piedras, más de 9.000 grabados, alrededor de 4.500 moldes de gemas, 8.000 libros, además de numerosas pinturas, esculturas y colecciones de historia natural”¹⁵.

Para Goethe, su colección constituía una forma de observación y de conocimiento científico, al que se refería como ‘gaya ciencia’. Se sabe que el poeta organizó el espacio de su casa como “una herramienta de trabajo en la que cada problema y cada temática abordada eran objeto de una cuidada colección”¹⁶. En su método, Goethe primero observaba con paciencia, luego dibujaba – “aparejaba sus observaciones” – y, por último, coleccionaba – “aparejaba los resultados de sus observaciones”¹⁷. Mediante este procedimiento, el poeta buscaba crear vínculos entre las formas, por lo que, como en el Atlas de Aby Warburg, “juntaba aquí lo que desjuntaba en otro lado”¹⁸.

Por esta razón, la ‘colección de colecciones’ contenida en la Goethes Haus, parecía una especie de laberinto ‘borgesiano’ donde se sufría un trastorno de las clasificaciones: “una profusión de movimientos transversales que tendrá por efecto la *desclasificació* de cada parte de la colección cuando está en relación con la de otra colección”¹⁹. Como muestra esta breve descripción: “coexistían paisajes románticos con raíces vegetales en frascos; un grabado de *La Transfiguració* de Rafael con una sencilla cesta de paja trenzada; un dibujo de Rembrandt con un abecedario infantil; una *Virgen* de Schongauer con un abanico pintado; un *Triunfo* de Mantegna con figuras populares de colores chillones; una copia antigua con un juguete de niño; el *Ulises* de John Flaxman con un alfiler, un autómata o cajones llenos de guijarros”²⁰. Este paisaje aparentemente desclasificado, tiene su evidente explicación en

15 Ibid. p.101

16 Ibid. p.99

17 Ibid. p.95

18 Ibid. p.101

19 Ibid. p.101

20 Ibid. p.101



Colección mineralógica de Goethe
Goethes Haus am Frauenplan, Weimar.
Imagen: de G. Didi-Huberman, *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010

la búsqueda de Goethe de otras afinidades y semejanza , otras formas de clasificación . La afinidad, dice Danièle Cohn, “expresa la atracción, el movimiento que acerca, la unión improbable y profunda. En los antípodas de una semejanza visible y brutalmente mimética, despunta otra, íntima, que habría sido como guardada en secreto. Desde la sombra en la que mantiene, la afinidad invita a continuidades que unen órdenes ajenos unos a otros”²¹. Así, como posteriormente revelaría el Atlas de Aby Warburg, estas afinidades y diferencias – las asociaciones íntimas y secretas entre las cosas – guían las relaciones entre los objetos de la colección, como también las relaciones que se mantienen entre el sujeto y los objetos que le rodean.

21 Ibid. p.106

2 LA MIRADA. EL MÁS AMPLIO TEATRO

La compleja telaraña de relaciones que se establecen entre las imágenes del atlas, las colecciones de Goethe o las piezas de una colección, es una fuente de conocimiento ligado a la capacidad de invención e imaginación del espectador. Por otra parte, ésta está directamente relacionada con la habilidad en la *mirada*, el saber descubrir las cosas no aparentes, ‘leyendo lo que no está escrito’. Decía Aristóteles que no se podía pensar, ni siquiera conceptualmente, sin imágenes. Y Goethe afirmaba que es más interesante pensar que saber, pero no que mirar. En ambos casos se pone de manifiesto la importancia de la mirada, para que active el pensamiento y éste haga operativo el conocimiento.

En este sentido, resulta interesante y pertinente recuperar la teoría del médico flamenco Samuel Quiccheberg y su proyecto de *theatrum sapientiae*. Quiccheberg, quien fue durante años librero del duque Albrecht V de Bavaria, publicó en 1565 el primer tratado conocido –hasta ahora– acerca de coleccionismo y museos, titulado *Inscriptiones; vel, tituli theatri amplissimi* (Inscripciones; o, Títulos del teatro más amplio).

Su proyecto se enmarca en el contexto del siglo XVI, donde proliferaba entre los nobles y príncipes la posesión de colecciones de curiosidades en Cámaras de Maravillas. El diseño de estos espacios cada vez resultaba más ambicioso y complicado, pues aunque el objetivo era crear una especie de compendio del universo entero, para lo que había que estructurar y organizar todos los contenidos, también representaban la personalidad y vanidad del propietario y tenían que sorprender al visitante. En este contexto, Quiccheberg concibió un libro práctico con el objetivo de ayudar a los príncipes y otros coleccionistas a crear colecciones de las que disfrutar y con utilidad práctica a la vez, ya que para los estudiosos del siglo XVI, la reunión y exposición de objetos físicos suponía un medio potentísimo para adquirir nuevo conocimiento, al incorporar un saber práctico, empírico y artesanal que iba más allá de los textos. A este tipo nuevo de colección se refiere como *theatrum sapientiae* (teatro de sabiduría), aunque también *Wunderkammer* (Cámara de maravillas) y *mu-*

seum. Quiccheberg explica su voluntad de usar el término ‘teatro’ para su proyecto, porque quiere hacer referencia explícita a esta forma arquitectónica particular que facilita la visión de todo un conjunto, distanciándose de otros autores de la época que lo usaban en un sentido metafórico. *

En latín *theatrum*, del griego *theatron*, forma del verbo *theaomai*, que quiere decir mirar, contemplar. Teatro, definido según su etimología, significa entonces un lugar para ver y mirar. Tal era el efecto u objeto principal de los primeros lugares, donde los hombres se reunían para disfrutar del placer natural e instintivo de verse y considerarse en las imitaciones del arte.²²

El *theatrum sapientiae* de Quiccheberg no pretendía ser únicamente un lugar de recreo para la aristocracia, o de ostentación de la magnificencia de un príncipe, sino que tenía que ser también “un centro de investigación práctica al servicio de la economía, la defensa, la religión, y la cultura del estado”²³. En este sentido, resulta realmente curioso para la época que Quiccheberg no imaginara un único edificio, sino un “complejo entero dedicado al coleccionismo, investigación, exposición y educación que incluía todas las artes, industrias, ciencias y el mundo natural”²⁴. Una propuesta probablemente mucho más cercana al *museion* de la Grecia clásica, que era una ciudad del conocimiento que contaba con “depósito de colecciones de especímenes naturales y objetos culturales, jardines botánicos y zoológicos”²⁵, que a los actuales museos.

Inscriptiones constituye una miscelánea de seis textos con temas relacionados entre sí, más que un texto unitario, donde establece unas guías para reunir una colección enciclopédica ideal. El libro presenta un sistema de organización para una colección extensa con un conjunto de explicaciones pragmáticas que justifican el esfuerzo de construir una colección semejante; además, plantea un sistema enlazado de talleres,

22 Antoine Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture* (Paris: A. Le Clère et Cie, 1832).

23 Samuel Quiccheberg, Mark Meadow, y Bruce Robertson, *The First Treatise on Museums: Samuel Quiccheberg's Inscriptiones, 1565* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2013). p.5

24 Ibid. p. vi

25 Josep Ballart y Jordi Juan, *Gestión del patrimonio cultural* (Barcelona: Ariel, 2001).

estudios y lugares de exposición a los que debe estar ligada la Cámara de Maravillas, acompañado de sugerencias prácticas sobre cómo conservar y mostrar los objetos adquiridos; y finalmente, ejemplos de coleccionistas contemporáneos.

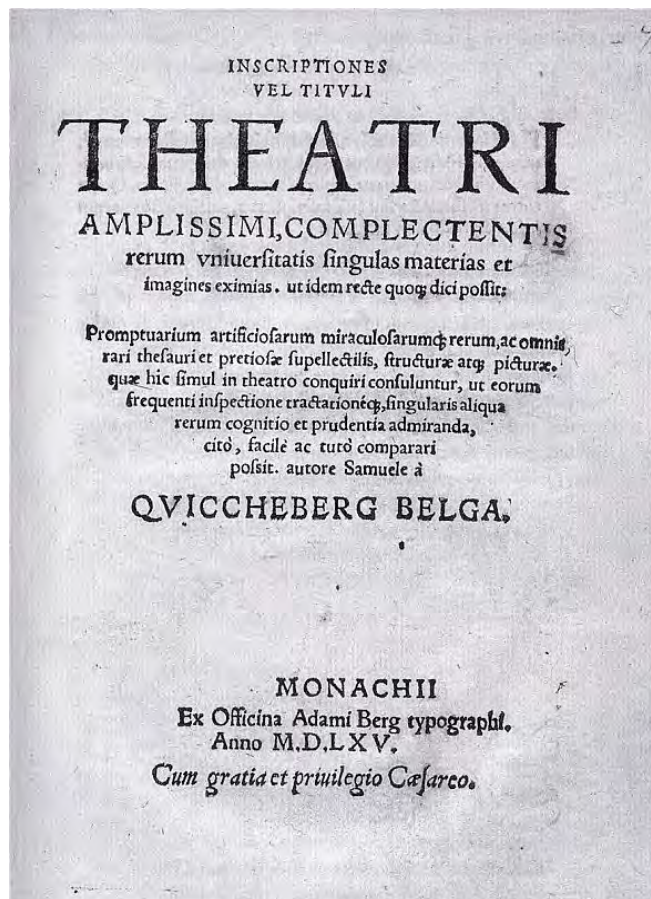
En la primera parte, describe un sistema de clasificación en cinco clases de objeto, cada uno dividido en diez u once ‘inscripciones’ o ‘títulos’, que describen listas de objetos coleccionables y “un amplio orden conceptual que facilita la colocación de objetos individuales y la comprensión de su relación con la colección como conjunto”²⁶. En este punto, es significativo que Quiccheberg hace referencia directa a los muebles y contenedores donde se debe guardar y mostrar la colección, incluyendo todas las mesas, cajas, gabinetes, etc. como elementos propios de la colección. Más allá de su función como aparatos ‘invisibles’ que protegen las piezas de la colección, los convierte en objetos merecedores de estudio y de contemplación estética en sí mismos.

El tratado de Quiccheberg es un ambicioso proyecto, cuyas clasificaciones e inscripciones sirven para planear y organizar el coleccionismo de todo ese mundo material, pero además tienen un objetivo más allá de su taxonomía o clasificación. El gabinete ideal sobre todo tenía que ser práctico, ya que “el acto de coleccionar y organizar activa en los objetos su mayor utilidad. Además, las interrelaciones de una colección – la yuxtaposición de objetos, o grupos de objetos – acentúan el valor práctico de cada uno de los objetos individuales”²⁷. La clave del museo de Quiccheberg está en la acumulación de cosas, en el conjunto. La propia descripción que el autor incluye bajo el título del libro es toda una declaración de intenciones:

“Inscripciones o títulos del más amplio teatro que aloja objetos ejemplares e imágenes excepcionales

26 Quiccheberg, Meadow, y Robertson, *The First Treatise on Museums: Samuel Quiccheberg's Inscriptions*, 1565. p.13

27 Ibid. p. viii



Inscriptiones; vel, tituli theatri amplexissimi...

Samuel Quiccheberg, 1565

Imagen: Los Angeles, Getty Research Institute

Museo Cospiano

Lorenzo Legati, *Museo Cospiano: anesso a quello del famoso Ulisse Aldrovandi e donato alla sua patria dall'illustrissimo signor Ferdinando Cospi*, Bologna, 1667

Imagen: <http://letteraturaartistica.blogspot.com/2015/11/quiccheberg.html>



del mundo entero, de manera que se podría llamar:

*Repositorio de cosas maravillosas y artificiales, y de todo tesoro raro, objeto precioso, construcción o imagen. Se recomienda que estas cosas se reúnan conjuntamente aquí en el teatro de modo que por su frecuente visión y manejo uno sea capaz de adquirir rápido, fácil, y confiadamente un conocimiento único y una admirable comprensión de las cosas*²⁸.

En *Inscriptiones* se pone de manifiesto el valor de la colección universal, “la colección que relaciona todos sus artefactos y especímenes individuales entre ellos”, que debe poderse contemplar en su conjunto para que, a través de la mirada-lectura, el espectador active su mente y adquiera la comprensión de las cosas. Quiccheberg insiste, “la organización importa tanto como el material; el acto de agrupar, ordenar, y sistematizar es lo que produce conocimiento. Un objeto es silencioso; dos cuentan una historia; y tres cuentan múltiples historias y deben ser abordados con un sentido del orden, y una teoría en mente”²⁹.

El proyecto de Quiccheberg, a pesar del orden claro de sus inscripciones – de Dios descendiendo al fundador de la familia, artes y oficio, flora y fauna, y finalmente la cajas donde colocarlo todo, – ofrece un conjunto de posibilidades asociativas con final abierto en lugar de una única narrativa lineal. Es decir, como en el Atlas de Warburg, presenta un sistema con lecturas inagotables capaz de contar todas las historias que se quieran. De algún modo, estas propuestas obligan a reflexionar sobre las condiciones y métodos de exposición de la actualidad, incluso el papel del curador-narrador omnisciente. En muchos casos se construyen tensas narrativas lineales que suponen un fracaso, pues está demostrado que en una exposición los visitantes encuentran su propio camino, a pesar de las restricciones que obligan a seguir el hilo narrativo marcado por el comisariado. Quizás resultaría mucho más provechoso enfatizar la propia percepción del espectador, su mirada-lectura, y la adquisición de conocimiento a través de múltiples historias.

El Teatro de la Memoria y la galería de Fontainebleau

28 Ibid. p.61

29 Ibid. p.x

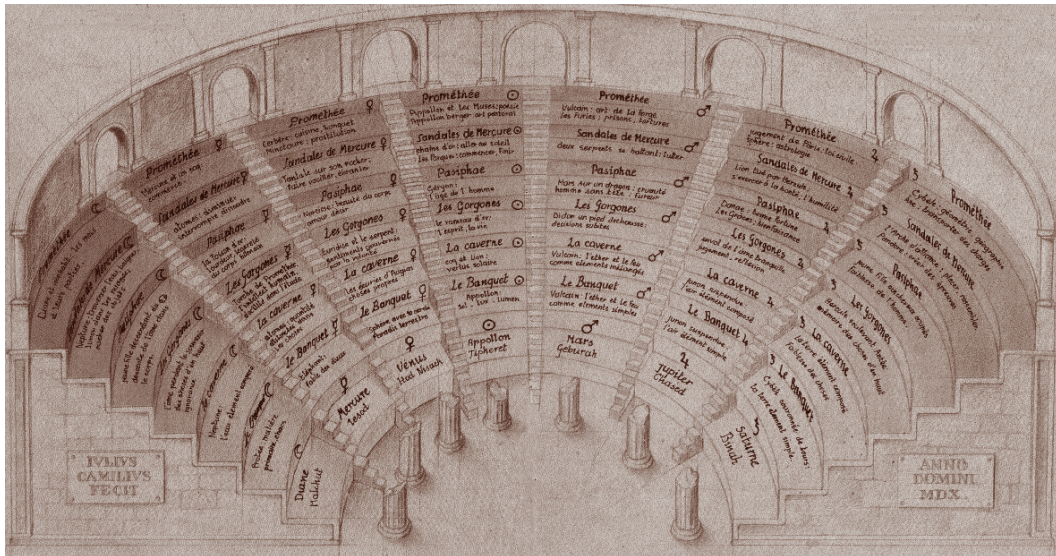
Contemporáneo a las propuestas de Quiccheberg, el estudioso italiano Giulio Camillo Delminio desarrolló un proyecto de teatro llamado Teatro de la Memoria, descrito en un pequeño tratado publicado en 1550, *L'idea del teatro*. Ambos proyectos plantean claramente teorías distintas, pero el objetivo fundamental podría considerarse semejante: contener todo el saber del universo y transmitir ese conocimiento al espectador.

El texto de Giulio Camillo, a diferencia del de Quiccheberg, describe el teatro propuesto haciendo mayor hincapié en su dimensión física, probablemente porque intentó construirlo en varias ocasiones. El Teatro de la Memoria se trataba de un espacio relativamente pequeño, con forma de anfiteatro, para una o dos personas, que pretendía profundizar en la mente humana. En él, el espectador ocupaba el lugar del actor, situándose en una escena que, como si fuese un teatro anatómico, tenía la medida de una persona. Esta inversión de la posición del espectador permitía la visión panorámica de todas las cosas a la vez, la disposición perfecta para el mayor conocimiento posible. En torno a él, se desplegaba una especie de grada con siete niveles divididos en siete sectores que contenían imágenes, libros, palabras y símbolos que aspiraban a ser una réplica del universo. La máquina de Giulio Camillo anhelaba ser un instrumento para la perfección del hombre, un lugar de metamorfosis para quien lo recorriese, con la intención de transformar el universo “no interiorizándolo, sino activándolo por medio de imágenes”³⁰. En definitiva, el Teatro de la Memoria quería ser una “máquina que engloba el conocimiento y lo ofrece a quien desee utilizarlo”³¹.

El proyecto de Camillo generó gran expectación en determinados círculos europeos, hasta el punto de que el rey francés Francisco I lo invitó a París a desarrollar sus propuestas. El Teatro de la Memoria finalmente no fue construido; sin embargo, alrededor de 1528 coincidiendo con la estancia de Camillo en París, lo que sí se construyó fue la Galería de Francisco I en el Palacio de Fontainebleau. La Galería

30 Corrado Bologna, *El teatro de la mente. De Giulio Camillo a Aby Warburg* (Madrid: Siruela, 2017). p. 68

31 Lina Bolzoni en Ibid. p.143



Esquema del Teatro de la Memoria
 Giulio Camillo, 1550
 Imagen: de C. Bologna, *El teatro de la mente*. De
 Giulio Camillo a Aby Warburg. Madrid: Siruela, 2017

L'éléphant royal
 Fiorentino Rosso, 1534-1539
 Fotografía: Gérard Blot
 Imagen: RMN-Grand Palais (Château de
 Fontainebleau)

se concibió como un proyecto utópico del rey con el objetivo de reafirmar su poder y mostrarlo a su pueblo, después de varias catástrofes nacionales. Ésta es conocida por la riqueza y singularidad de sus obras de arte, a la vez que por la compleja iconología que hay detrás de ellas. Tradicionalmente se ha atribuido su diseño iconológico al pintor Rosso Fiorentino, autor de las pinturas; pero existen hipótesis fundadas sobre la activa colaboración que pudo tener Giulio Camillo en este proyecto, haciendo realidad su idea de un gran teatro- galería -libro alegórico.

Los expertos que han estudiado la galería, destacando entre ellos a Dora y Erwin Panofsky, afirman que “la galería se lee como un libro con páginas enfrentadas, como un sistema organizado coherentemente, pensado de manera unitaria, dotado de un significado complejo y con una profunda ideología”, donde se pueden trazar paralelos que ponen de manifiesto “la necesidad de realizar una lectura dinámica, de identificar historias cruzadas en la secuencia espacial del largo pasillo. Así es como se elabora el arte de pasear en el espacio físico percibido como activador y a la vez copia alegórica de un espacio mental, donde pasear entre las imágenes, identificarlas y aprender a interpretar sus vínculos secretos se llamará ‘crear nexos entre las ideas’. Se detecta un vasto sistema de ‘correspondencias’ y ‘combinaciones al azar virtualmente inagotables’, unidas por múltiples alusiones intertextuales, retóricas y estructurales”³².

En definitiva, la galería se puede considerar un libro pintado, una novela escrita con imágenes, cuyo relato exige ser leído moviéndose por el espacio para descubrir las relaciones íntimas y secretas. La visualización de las imágenes se articula mentalmente en una historia, cuya lectura dependerá del visitante, porque “el sistema de relaciones que se constituye como un relato no está establecido de una manera rígida, sino que, a partir de la disponibilidad alegórica de cada uno, se abre una re-codificación permanente por parte del espectador, quien participa activamente en la creación de esa red de sentidos que es la galería”³³. Así pues, la galería de Fontainebleau se revela como un dispositivo complejo y sofisticado, cuyo significado no se

32 Ibid. p.137

33 Ibid. p.138

puede obtener con la interpretación de cada panel individual, ni siquiera de la suma del conjunto de paneles, “sino que únicamente podría desentrañarse mediante la reconstrucción de la densa red de relaciones entre la unidad y la pluralidad, es decir, entre cada imagen y el sistema de la galería en una especie de narrativización”³⁴.

De algún modo, la galería de Francisco I, como el Atlas Mnemosyne, la exposición ATLAS del Reina Sofía o la colección de Goethe en su casa, son ejemplos que ponen en evidencia la indispensable red de relaciones, afinidades y semejanzas que se establecen entre los fragmentos de un conjunto; al mismo tiempo que ponen en valor la *mirada* necesaria para saber leer todos los relatos que nos sugieren.

34 Ibid. p.139



Galería de Francisco I en el palacio de
Fontainebleau
Imagen: Bibliothèque Nationale de France,
expositions.bnf.fr

4

EL COLECCIONISTA

1 COLECCIONARSE A SÍ MISMO

En el corazón de la colección está el propio coleccionista: es la figura que da sentido y coherencia a todo el conjunto. Es el narrador externo que, como el contador de cuentos, ha inventado una historia hilando todas las piezas de la colección, un relato que se cuenta principalmente a sí mismo. El coleccionista establece una relación íntima y personal con su colección, hasta convertirse en una sola cosa. De algún modo, podría decirse que en cada uno de sus objetos el coleccionista se colecciona a sí mismo.

Los objetos representan distintos rasgos de la personalidad de su propietario, por eso sus cualidades son un reflejo del personaje. Es decir, la colección se convierte en una extensión del coleccionista, cuya imagen se extiende hasta los límites de su colección. Mario Praz hace hincapié en la capacidad de los objetos para representar a sus propietarios en la mayoría de sus obras, citando ejemplos realmente ilustrativos. Es el caso, por ejemplo, de la vajilla de plata de la familia Podsnap – en *Our Mutual Friend*, obra de Charles Dickens – que era de “una horrible solidez: cada objeto era lo más pesado posible y ocupaba todo el espacio que podía”¹, evocando obviamente la personalidad e imagen del protagonista, Mr. Podsnap. O también, la descripción de la casa de Sobakievich – en *Almas muertas*, de Gogol – “Chichikov volvió a recorrer con la mirada la habitación y todo lo que se hallaba en ella; todo era fuerte, carecía completamente de armonía, y ofrecía una extraña semejanza con el mismo dueño de la casa: en un rincón se hallaba un panzudo escritorio de nogal, que se sostenía sobre cuatro patas de raro aspecto: enteramente un oso. La mesa, las butacas y las sillas, todo era pesado y fuerte; cada objeto, cada silla parecía decir: ‘También yo soy Sobakievich’”². Praz afirma, con toda la razón, que “la casa es una proyección del yo”, y dado que la casa y la colección están íntimamente ligadas – como se verá en capítulos posteriores, – se puede afirmar también que ‘la colección es una proyección del yo’.

1 Mario Praz, «La personalidad del ambiente. Sensibilidad artística y gusto ornamental», *AV Monografías*, n.º 14 (1988).

2 Ibid.



Mr. John Podsnap
Sol Eytinge, 1870
Ilustración para el capítulo 11 de *Our Mutual Friend*
de Charles Dickens
Imagen: escaneado por Philip V. Allingham,
victorianweb

Mario Praz explica que, inspirado por una anotación en un retrato de Joyce, se propuso ‘escribir el misterio de sí mismo’ en su colección. Y es que la colección se convierte en un espejo ideal donde se mira el coleccionista. Cada pieza devuelve al propietario un reflejo de ese ‘o’, estableciendo numerosas afinidades y recuerdos entre ellos, de manera que al final no hay distinción entre uno y otro. El coleccionista se reconoce en cada uno de los objetos de su colección, la cual se transforma no solamente en “un mero espejo del alma” sino en “un juego de espejos que abren perspectivas infinitas” revalorizando e idealizando el alma; como Narciso que se inclina sobre el agua e “insensatamente creyó que aquel rostro hermosísimo que contemplaba era el de un ser real, ajeno a sí mismo... Y lloró, ebrio de pasión, ante su propia imagen”³.

Colección sentimental

El coleccionista “se encarga de la transfiguración de las cosas. A él corresponde el trabajo de Sísifo, de apartar de ellas, mediante la propiedad, su carácter de mercancía. Pero él no les da sino un *valor de amante* en lugar de un valor de utilidad”⁴. Coleccionar es una vocación irresistible, una pasión, y como tal, la clave de la colección está en que el propietario *ama* sus piezas. El coleccionista “estudia y quiere” sus piezas no por su posible función o utilidad, sino “como escenario o teatro de su destino”⁵. Se trata de un sentimiento que se traduce en mirar de forma especial el objeto, “alcanzando una mirada que ve más y ve otras cosas que la del propietario profano”⁶. A través de esta mirada, la historia personal del coleccionista, sus pasiones, sus recuerdos, su imaginación, se suman a la historia particular de las cosas. “El hechizo más profundo del coleccionista es cercar el ejemplar en un círculo embrujado donde se petrifica, sacudido por su último estremecimiento: el de haber

3 Ibid.

4 Walter Benjamin en Ibid.

5 Walter Benjamin, *Desembarco mi biblioteca. El arte de coleccionar*, ed. José Olañeta (Palma: Centellas, 2015). p. 35

6 Walter Benjamin, *Libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2005). p. 225



Colección de abanicos del Museo Sentimental de
Frederic Marès
Museo Frederic Marès, Barcelona
2017
Fotografía del autor

sido adquirido. Todo lo que atañe a la memoria, al pensamiento, a la conciencia, se convierte en zócalo, marco, pedestal, sello de su posesión. La época, el paisaje, la artesanía, el propietario del que procede el susodicho ejemplar, todo esto se reúne a los ojos del coleccionista en cada una de sus posesiones, para componer una enciclopedia mágica, cuya quintaesencia no es otra que el destino de su objeto”⁷.

Si para el propietario coleccionar es recordar, para la pieza equivale a un renacimiento. Walter Benjamin dice que, al mirar su ‘tesoro’, un “raudal de recuerdos afluye impetuoso sobre todo coleccionista”⁸, y con cada nueva adquisición experimenta el deseo de renovar el mundo e imaginarlo de nuevo. De igual forma, cada nueva pieza que aparece opera un cambio en todas las demás, reinventando la colección. Porque, como afirma Benjamin, “el destino clave de todo ejemplar es el encuentro con él mismo, con su propia colección”⁹, y el coleccionista se convierte en “intérprete de ese destino”.

De algún modo, aquí se revela la esencia de la ‘colección sentimental’ – como la definía Frédéric Marès, – cuyo carácter evocador y nostálgico, a la vez que cargado de pasión, es una muestra de la dimensión personal que adquiere la colección al estar íntimamente ligada a la figura del coleccionista y a su historia particular.

Vivir a través de los objetos

“Las cosas se convierten en algo más que cosas; mientras que las personas a veces se convierten un poco en cosas”¹⁰.

La colección sentimental representa una expresión tan fiel de uno mismo que se convierte en una autobiografía. Sin embargo, no sólo los objetos de la colección cuentan la vida del coleccionista, sino que el propio coleccionista vive a través de ellos. Así lo expresa Walter Benjamin: ¡Dicha del coleccionista, dicha del hombre privado! (...) Pues en su interior habitan espíritus, o al menos geniecillos, que hacen

7 Benjamin, *Desembarco en mi biblioteca. El arte de coleccionar*. p.35

8 Ibid. p.33

9 Benjamin, *Libro de los pasajes*. p.225

10 Mario Praz, *La casa de la vida* (Barcelona: Debolsillo, 2004).

que para el coleccionista, me refiero al verdadero, el coleccionista tal como debe ser, la posesión sea la relación más profunda que se pueda mantener con las cosas: no se trata, entonces de que las cosas estén vivas en él; es, al contrario, él mismo quien habita en ellas”¹¹.

Esta idea se pone especialmente de manifiesto en algunas casas de coleccionistas reconvertidas en museos, donde es difícil, o imposible, separar la casa de la colección y de su habitante. El coleccionista habita en los objetos, de forma que la propia colección es su casa. Orhan Pamuk comprendió que, habiendo recolectado todos los objetos queridos, “aunque no tengamos ni una casa ni un museo, la poesía de la colección que hemos reunido será una casa para los objetos”¹², y de igual modo, para el coleccionista.

Pamuk estaba fascinado por estas “silenciosas y diminutas casas museo en cuyo interior se incrustan los objetos del pasado como si fueran su alma”¹³, inspirándose en ellas para la construcción de su novela y museo. Destaca entre otras, la del pintor Gustave Moureau en París, quien pensó antes de su muerte en transformar su casa en un museo para sus obras, porque éstas ‘separadas, perecerían’, y así, museizó la casa adyacente a su taller. Al transformar la casa en museo, “la convirtió en una especie de casa de recuerdos, de ‘museo sentimental’”¹⁴.

Todavía más singular resulta el ejemplo del arquitecto Yona Friedman, cuyo apartamento en el Boulevard Garibaldi de París se ha convertido en un extraordinario laboratorio de formas, experimentos e ideas para proyectos, que han proliferado ilimitadamente a su alrededor como una segunda piel. Friedman lo ha ido llenando, durante más de cincuenta años, de ilustraciones, máscaras, maquetas de alambre, *découpages*, juguetes, cientos de objetos reciclados, figuritas de otras cultura, bombillas, papeles... transformando así por completo las paredes, suelos y techos de cada habitación. Para él se trata de “crear un mundo”, “vivo en mi imaginación, este es

11 Benjamin, *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*. p.56

12 Orhan Pamuk, *El Museo de la Inocencia* (Barcelona: Debolsillo, 2017). p.608

13 Ibid. p.607

14 Ibid. p.603

mi propio teatro; estos no son objetos individuales sino un conjunto”¹⁵. El apartamento de Friedman es propiedad del Ayuntamiento de París, pero para preservarlo y asegurarse de su conservación como una unidad, en 2013 el propio arquitecto donó el conjunto completo de decoración-colección al *Centre National des Arts Plastiques*. Así, en la actualidad, Friedman continúa viviendo (y transformando) en su apartamento, mientras todos los objetos de su alrededor pertenecen a la colección nacional de arte contemporáneo. Es decir, Friedman vive ahora en una especie de museo vivo, en el que él se ha convertido casi en una pieza más de la colección.

A esto mismo se refiere Baudrillard al declarar que “la colección está hecha de piezas, pero la pieza final siempre tiene que ser la persona del coleccionista”; incluso, afirma que el coleccionista “se constituye como tal, a base de sustituirse por cada pieza en el proceso de coleccionar”¹⁶. De algún modo, le sucede igual al protagonista de la novela de Pamuk, quien decide irse a vivir al museo que ha montado, porque siente que su hogar está “en el mismo espacio que los objetos a los que está ligado por los recuerdos y por profundas relaciones sentimentales”¹⁷. Fantasea así con la idea de abrir un museo en cuyo interior uno pueda encontrarse con su habitante, la persona *viva* que ha formado esa colección, y que ahora forma parte de ella.

15 Caroline Cros, «Friedman studio in Paris. A great donation to the Centre National des Arts Plastiques», last modified 2017, https://www.linkedin.com/pulse/friedman-studio-paris-great-donation-centre-national-des-cros?trk=portfolio_article-card_title.

16 Jean Baudrillard, «The System of Collecting», en *The cultures of collecting* (London: Reaktion Books, 2004). p.12

17 Pamuk, *El Museo de la Inocencia*. p.618



Yona Friedman en su apartamento
 Fred Limburg, 2009
 Imagen: www.yonafriedman.nl

Interior del apartamento de Yona Friedman
 Michel Mallard, 2011
 Imagen: deconcrete.org

2 TIPOS DE COLECCIONISTAS

No cabe duda de que todos los coleccionistas no son iguales, al contrario, cada uno es un mundo único y particular. Por eso, intentar catalogarlos se adivina un intento fallido. Lo que se pretende a continuación, más que clasificar, es esbozar rasgos comunes. Una descripción de matices, de distintos tonos de un color, que ayudan a comprender sin excluir o encasillar, puesto que se puede ser varias cosas a un mismo tiempo.

Recolectores y constructores

En términos generales, se pueden apreciar dos grandes grupos de coleccionistas¹⁸. Los recolectores, como su nombre indica, son aquellos que van recogiendo objetos singulares, acumulando distintas piezas, y acaban reuniendo una especie de pequeño ‘tesoro’. Con el tiempo, se dan cuenta de que están creando una historia, pues al mirar atrás, de pronto, se ven convertidos en coleccionistas. A éstos, se les puede atribuir lo que decía Walter Benjamin, “al coleccionista le asaltan las cosas de improviso”¹⁹.

Los constructores, en cambio, son aquellos que han tomado la decisión de elaborar una colección de forma profesional. Sus adquisiciones siguen una línea común trazada previamente, con un propósito a lograr. Estos coleccionistas van a la búsqueda de las piezas que encajan en su colección, como queriendo rellenar los huecos que faltan en una estructura reticular, hasta completar la serie.

Esta distinción podría ser paralela a la que sugiere Baudrillard, donde el coleccionista *connoisseur* se mueve por el gusto hacia los objetos singulares y, a pesar de ser también un experto, prima su intuición, placer o sentimiento. En cambio, el coleccionista *directo* va dirigido por su pasión por completar un conjunto de piezas, que

18 Intervención de Mercedes Basso, directora de la Fundación Arte y Mecenazgo, durante la Jornada sobre coleccionismo y comisariado en el Museo Lázaro Galdiano, Madrid, 7 mayo 2014.

19 Benjamin, *Libro de los pasajes*. p.224

tienen que encajar en una serie. Podría decirse que, mientras uno deambula, el otro va en línea recta. Obviamente, en ambos casos se busca y se valora reunir la belleza, el arte, la singularidad de los objetos, etc. además de que la colección supone una representación de la personalidad o de una inquietud interior. Si el motivo, por ejemplo, fuera un beneficio económico, ni siquiera se trataría de un coleccionista, sino de un inversor.

Buenos y malos

En las últimas décadas del siglo XIX, una élite de intelectuales barceloneses puso en marcha una serie de iniciativas para promover la cultura y el arte de la ciudad de Barcelona. Entre otros propósitos, se pretendía educar el gusto artístico, impulsar la arqueología y recuperar el prestigio perdido de las artes suntuarias catalanas, estimulando la aplicación de las artes a la industria. Con este objetivo, se organizaron unas exposiciones retrospectivas donde se reunían materiales para mostrar una historia de las artes industriales, por ejemplo, la ‘Exposición de Artes Suntuarias antiguas y modernas’ celebrada en Barcelona en 1877. Estas ocasiones propiciaron, por un lado, defender la arqueología y a los estudiosos que se dedicaban a los objetos artísticos del pasado, quienes eran todavía motivo de burla; por otro, permitieron oficializar la figura del coleccionista de obras de arte.

En este contexto, gracias al despegue económico de la burguesía catalana creció la oportunidad de viajar, conocer otras culturas, visitar museos e interesarse por el arte, lo cual despertó cierta afición entre los barceloneses por adquirir obras antiguas y decorar con ellas sus casas y salones. Así, al poco tiempo, los objetos antiguos se convirtieron en un accesorio distinguido de cualquier salón que se preciara de estilo y buen gusto. El escritor Miquel i Badia, académico y reconocido coleccionista de arte, se refería a este fenómeno de forma irónica como la moda de las antiguallas, y a sus seguidores como coleccionistas de pacotilla: “Damas elegantes, remilgadas señoritas, gentes montadas a la última moda o al uso, se despepitan por tener en sus salones y camarines muebles, jarros, platos, bronce, etc..., de distintas épocas y revestidos del mayor sello posible de antigüedad y de arte. A ello se debe

el elevado precio que van alcanzando los objetos de esta clase...”²⁰. Miquel i Badia criticaba que el coleccionismo se convirtiera en moda y se extendiera “sólo para darse tono comprándolos y exhibiéndolos en casas suntuosamente alhajadas”, lo que provocó que se encareciera la mercancía y subieran los precios, “como también subieron de categoría los chamarileros, que ya no se llamaron ropavejeros o prenderos sino anticuarios, entrando en este moderno gremio buenos y malos profesionales”²¹.

Del mismo modo que había buenos y malos anticuarios, también los había entre los coleccionistas. Lo cierto es que, en las exposiciones que se organizaban en Barcelona, había una gran heterogeneidad de propietarios que exhibían con orgullo sus colecciones privadas: tesoros de la aristocracia catalana, de la burguesía acomodada barcelonesa, de numerosos intelectuales y profesionales, incluso de jóvenes artistas bohemios. Existía una gran disparidad de colecciones y coleccionistas, dependiendo de la condición social y la clase de objetos que se exhibían, pero también “no solo por la cantidad y calidad de las piezas sino por el sentido que se daba a la colección”²².

En último lugar, se sitúa el ‘mal coleccionista’, cuya colección no tiene ningún tipo de criterio ni sentido y consiste básicamente en acumulación de chismes y objetos que suponen un engaño. Con su característica ironía, Miquel i Badia caricaturiza la colección de uno de ellos: *“En ella – en la estancia – se hallan amontonados sin orden ni concierto toda clase de chismes enteros, rotos, viejos, nuevos, agradables y repugnantes, cubiertos de polvo espeso y negro. Jamás se quita ni barre el suelo. Allí se encuentran estampas piadosas del siglo XVII junto a periódicos denunciados por irreligiosos del siglo XIX, el anticuario es librepensador, y entre momias egipcias, botes de hoja de lata que contienen garbanzas, judías, fideos y otros comestibles que compra por mayor y entrega a su criada al por menor. El baño, avíos de tocador,*

20 Vicente Maestre Abad, «Las primeras exposiciones retrospectivas, coleccionismo y museos: temas para un capítulo de historia del arte en la Barcelona de la Restauración», en *Col·leccionistes, col·leccions i museus: episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya* (Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona [etc.], 2007). p.76

21 Ibid.

22 Ibid.p.80

caza, pesca y escritorio, ropa sucia, limpio no hay nada, está todo revuelto con azulejos mudéjares, capiteles góticos, ánforas romanas, petrificaciones, conchas colosales, caracoles de mar y tierra, frascos con láudano, que el coleccionista fabrica, y otros con vino que ofrece a los amigos y no deben aceptar, porque si trueca los frenos puede mandarles a hacer compañía a los Faraones, cuyas momias guarda en su gabinete de curiosidades poco curiosas. Grandes armarios contienen ejemplares de mineralogía, maderas de todos los países, reptiles en conserva, cuadrúpedos y pájaros disecados, sal de Cardona, carbón de piedra, hachas prehistóricas, un cangrejo que supone langosta enana, ejemplar único, tormentos de la Inquisición, fotografías de bailarinas, libros desencuadernados, monetario, y ahora entra lo mejor: manzanas del Paraíso que él mismo cogió cuando estuvo en Jerusalén. De las paredes cuelgan cabezas de pescados, pieles de culebras boas y de cascabel, banderas de percalina, guñapos de telas antiguas, cuernos de búfalo, disciplinas con púas de hierro, las plantillas de seda de los pies de Jesús y de la Virgen, y los retratos al óleo, detestables, de Espartero, de Mariana Pineda, con fecha que la aborcaron, Fernando VII y Murat.”²³.

En un término medio, se consideran las colecciones de los jóvenes artistas bohemios, quienes agrupados por colectivos habían fundado distintos Talleres en la ciudad. La característica principal de estas colecciones era la disparidad de artefactos y objetos exóticos, “guardados más con la voluntad de adornar las estancias y rodearse de objetos evocadores, referente muchas veces de sus propias obras, que de organizar una cuidada colección de obras de arte”. Destaca la colección de los hermanos Masrera, en su taller de la calle Bailén, descrita a continuación por Pompeius Gener: “En su taller, verdadero templo del arte, e iluminado por la luz cenital de una inmensa vidriera, se acumulaban ejemplares de todas las artes y de todas las épocas. Junto a una arquilla renacentista de ébano y concha, con figurillas y adornos de bronce dorado, se alzaba una armadura italiana del siglo XVI, y cerca, sobre un zócalo, la reproducción en bronce del Moisés de Miguel Ángel; sobre éste, una panoplia con alabardas, lanzas y espadas de todo tipo; más allá, un escudo y una espingarda árabes, otras armas y un plato veneciano de cobre. Por encima de un tapiz flamenco lucían platos moriscos de espejo metálico, junto a cornucopias doradas de gusto barroco; sobre un tablado destinado a los modelos, un rico tapiz del siglo XVI de asunto mitológico alternaba, sobre el suelo, con alfombras persas y turcas, telas orientales bordadas y terciopelos de

23 Ibid.p.77

Génova, todo acompañado por una “guzla” árabe y una guitarra española. Más lejos, sobre un taburete moro, lleno de arabescos de nácar y maderas preciosas, se sostenía una monumental pipa de plata cincelada y vidrio pintado, alternando con ánforas griegas y etruscas que escoltaban un busto de la diosa Minerva. Un armario hispano-flamenco con columnas estriadas y friso escultórico guardaba una rica colección de trajes japoneses, chinos y marroquíes, y sobre su cornisa se perfilaban once obras de arte, botes de porcelana y hermosos barros cocidos, obra de escultores españoles; cerca de este, una vitrina de estilo churrigueresco contenía joyas y objetos de arte monumental. En un rincón, un ídolo indio sentado sobre una enorme flor de lot, y frente a él una colosal estatua réplica de un gladiador de Canova. Del techo pendían lámparas del Turquestán, guirnaldas de flores, bolas plateadas con espejos esféricos, y debajo, cubriendo parte del suelo, pieles de tigres, sofás y otomanas, antiguas cajas catalanas, sillas de cuero de Córdoba y de Portugal, jardineras de cobre batido, jarros mejicanos, trípodes florentinos y capiteles góticos”²⁴.

Sin embargo, ni siquiera los hermanos Masriera entran en la categoría de ‘buenos coleccionistas’. Para los expertos de la época, el primer puesto está destinado al prototipo de coleccionista de arte, refinado y culto: “un conocedor de las obras de arte, selectivo, a veces estudioso de ellas, que inquiere sobre su origen y su autor, que viaja por el país y fuera de él, e invierte parte de su fortuna en la adquisición de obras de arte de valor contrastado”²⁵. El modelo de buen coleccionista se correspondía con Sebastián Antón Pascual (1807-1872), arquetipo del burgués conservador barcelonés, quien reunió una excelente colección a lo largo de su vida formando un verdadero museo privado. En su gabinete, privilegiando la pintura, reunió 2300 cuadros de escuelas española, italiana, alemana, flamenca, holandesa y francesa, además de más de 900 grabados, esculturas antiguas y modernas.

En realidad, es revelador que la colección que más interesa en el ámbito de esta tesis no es precisamente la del ‘buen coleccionista’. En cambio, la colección de los hermanos Masriera, calificada en su época de pintoresca, formada por “todos los ob-

24 Pompeius Gener, “Lo taller dels germans Masriera”, *La Llumanera*, n.56, vol. V, Nueva York, diciembre 1879. Citado en Vicente Maestre Abad, op.cit. p.81

25 Maestre Abad, «Las primeras exposiciones retrospectivas, coleccionismo y museos: temas para un capítulo de historia del arte en la Barcelona de la Restauración». p.81



Interior del taller Masrera
1902

Imagen: exploradorsurbans.blogspot.com



Interior del taller Masrera
1904

Imagen: exploradorsurbans.blogspot.com

jetos útiles para la tramoya de un teatro”²⁶, ofrece un interés añadido. La colección constituye un reflejo de su identidad, es una proyección de sus inquietudes personales; pero, además, es una colección que conquista todo su espacio construyendo una escenografía propia. Los hermanos Masriera literalmente ‘habitaban’ en su colección, porque era todo su taller, vivían, trabajaban y hasta en sus obras se inspiraban en ella. De algún modo, como dice Walter Benjamin, el coleccionista “ha construido ante ustedes uno de sus receptáculos, cuyos elementos constructivos son (las piezas de su colección), y ahora el coleccionista, como es justo y deseable, desaparece en su interior”²⁷.

Vanidosos y Vergonzosos

Orhan Pamuk describe en *El museo de la inocencia* dos tipos de coleccionistas que ha descubierto a raíz de sus viajes. Unos, los Vanidosos: son aquellos que “se enorgullecen de sus colecciones y quieren exhibirlas”; los otros, los Vergonzosos: son aquellos que “ocultan en un rincón lo que han reunido”²⁸. Independientemente de la razón por la que empezaran, los primeros hacen su colección para “al final exhibirla con orgullo en un museo”, pues creen que “los museos son la consecuencia natural de sus colecciones”²⁹. En cambio, los Vergonzosos “reúnen por reunir”, como “respuesta, un consuelo y hasta una cura para un dolor en sus vidas, un problema o incluso un instinto oscuro”³⁰.

Es significativo que la explicación de Pamuk para hacer esta distinción radica en la sociedad donde vive el coleccionista. Los Vanidosos, según Pamuk, aparecen generalmente en la sociedad occidental, mientras que los Vergonzosos se encuentran en países donde no se da importancia a los museos, y “las colecciones no se consideran una erudición útil, sino algo que evidencia la herida del coleccionista tímido”³¹, por eso, coleccionar es una vergüenza que hay que ocultar. La propia experiencia del

26 Ibid.p.80

27 Benjamin, *Desembarco en mi biblioteca. El arte de coleccionar*.p.56

28 Pamuk, *El Museo de la Inocencia*. p.611

29 Ibid.

30 Ibid.

31 Ibid.



Rastro de antigüedades en Çukurcuma, Estambul
Orhan Pamuk
Imagen: de O. Pamuk, *The innocence of objects*, New
York: Abrams, 2012

autor, en la Turquía de los años ochenta, retrata un ambiente en el que se destruía el patrimonio histórico y no se valoraba la conservación de los vestigios de otras épocas. Pamuk describe la existencia de ‘casas basurero’, casas de ‘pre-coleccionistas’ vergonzosos y ocultos, recopiladores medio traperos que vivían rodeados – casi aplastados – por montones de cosas viejas, abandonados por sus parientes. En este contexto, que en la actualidad se ha transformado, el escritor fue adquiriendo su colección de objetos del pasado, abriendo finalmente su propio museo bajo la crítica y el desprecio de muchos de estos recopiladores, quienes no comprendían que un hombre adinerado pudiera sentir esa obsesión coleccionista.

Mercaderes, Depredadores, Compiladores e Intérpretes

Francis Bacon imagina en la *Nueva Atlántida* los empleos y oficios de la Casa de Salomón, la institución fundamental del conocimiento de esta ciudad utópica. Resulta en sí misma una descripción muy inspiradora; pero, además, lo cierto es que todos tienen algo de coleccionistas.

“Éstas son, hijo mío, las riquezas de la Casa de Salomón.

Por lo que mira a los distintos empleos y oficios de nuestros socios, tenemos doce que navegan a países extranjeros bajo nombre de otras naciones (pues ocultamos el nuestro), quienes traen libros y resúmenes y muestras de los experimentos de todas las otras partes. A éstos les llamamos Mercaderes de la Luz.

Tenemos tres que recopilan los experimentos que están en todos los libros. A éstos les llamamos Depredadores.

Tenemos tres que recopilan los experimentos de todas las artes mecánicas y también de las ciencias liberales, y también de las prácticas que no están incluidas en las artes. A éstos les llamamos Hombres del Misterio.

Tenemos tres que ensayan nuevos experimentos, los que a ellos mismos les parezcan buenos. A éstos les llamamos Exploradores o Mineros.

Tenemos tres que clasifican los experimentos de los cuatro o anteriores en títulos y tablas para ilumi-



Representación de la Nueva Atlántida
 Lowell Hess, 1970
 Imagen: www.letraviva.es

nar lo mejor posible la deducción de observaciones y axiomas. A éstos les llamamos Compiladores.

Tenemos tres que se entregan a vigilar los experimentos de sus socios y a averiguar cómo obtener de ellos cosas de uso y práctica para la vida del hombre, y conocimiento tanto para obras como para la demostración plena de las causas, medios de adivinación natural, y el fácil y claro descubrimiento de las virtudes y partes de los cuerpos. A éstos les llamamos los Hombres de la Dote o Bienhechores.

Después de diversas reuniones y consultas de todos nosotros para considerar los anteriores trabajos y compilaciones, tenemos tres que se ocupan, a partir de ahí, de diseñar nuevos experimentos, de una luz más alta, que penetren en la naturaleza más que los anteriores. A éstos les llamamos Lámparas.

Tenemos otros tres que ejecutan los experimentos así diseñados e informan de ellos. A éstos les llamamos Injertadores.

Finalmente, tenemos tres que elevan los anteriores descubrimientos experimentales a observaciones, axiomas y aforismos más grandes. A éstos les llamamos Intérpretes de la Naturaleza.

(...)³²”

Por un lado, casi todos los oficios consisten en reunir o clasificar ‘eventos y experimentos’, que son claramente tareas propias del coleccionista. Si bien están claramente diferenciados, y los Mercaderes de la Luz se ciñen a reunir y traer cosas del extranjero – por cierto, como hacen muchos que coleccionan *souvenirs* y postales de sus viajes, – los Depredadores únicamente buscan y recogen ejemplares en los libros, y los Hombres del Misterio se ocupan de recopilar experimentos en el ámbito de las artes y las ciencias, en el fondo, todos ‘coleccionan’ cosas.

Por otro lado, están los Compiladores, que clasifican todo lo que los anteriores han reuniendo. Establecen una clasificación, ordenan, asignan título y lugar a las cosas ubicándolas en un paisaje tan amplio. El coleccionista, en mayor o menor medida, también es un clasificado. Probablemente, el *recolector* clasifica de forma más in-

32 Francis Bacon, *Nueva Atlántida* (Madrid: Akal, 2006). p.216-217

consciente, ordenando sus piezas dependiendo de sus próximos hallazgos; mientras que, para el *constructor*, la propia clasificación es como el ADN de su colección.

Finalmente, están los Intérpretes de la Naturaleza. Bacon reserva para éstos la tarea más elevada: interpretar el conjunto de piezas ordenadas que se han reunido. Es decir, darles un sentido, construir con ellas algo más que una simple categorización. Relacionar, establecer afinidad, comparar, situar unas junto a otras, ... en definitiva, montar un relato alrededor de las piezas. Esta es la clave del coleccionista, se podría decir, lo que realmente le convierte en 'coleccionista'. Sin el significado añadido, se quedaría en un mero acumulador de objetos, incluso maniático del orden y la clasificación, pero vacío de contenido.

En definitiva, la descripción de Francis Bacon es un retrato por capas de un coleccionista. De algún modo, es como mirar las distintas facetas de un diamante, todas son diferentes pero pertenecen a la misma piedra. El diamante es la suma de ellas, ese es el auténtico coleccionista.

3 LA MUERTE DEL COLECCIONISTA

“El hombre pasa y el mueble permanece: permanece para recordar, para testificar, para evocar a quien ya no está, a veces para desvelar algunos secretos celosísimos, que el rostro del hombre, su mirada, su voz ocultaban tenazmente”³³.

La figura del coleccionista es hasta tal punto imprescindible en la colección que, cuando éste desaparece, la colección pierde automáticamente la razón de su existencia. Es decir, pierde su sentido, se queda vacía, como una concha en la que ya no está el animal que la habitaba. En palabras de Walter Benjamin, “el fenómeno de la colección, al perder al sujeto que es su artífice, pierde su sentido”³⁴. Paradójicamente, según Benjamin, “es solamente en el momento en que se extingue, cuando el coleccionista es comprendido”³⁵. De algún modo, precisamente cuando falta el coleccionista, su colección empieza a despertar interés en los otros, a descubrirse y valorarse. Sin embargo, aunque siga teniendo su valor (histórico, artístico, incluso económico), su sentido primario ha desaparecido. Se pierde la persona y sólo queda su retrato.

Mario Praz tituló *La Casa de la Vida*, el libro donde describe su vida, su casa y su colección, en referencia a los antiguos egipcios, para quienes ‘las casas de la vida’ eran los lugares donde se conservaban las momias. En cierto sentido, Praz sugiere que la casa y la colección, entendidas como una unidad indivisible puesto que los objetos de la colección son el hogar del coleccionista, envuelven la vida de su habitante y tras su muerte, se mantienen en pie evocando su figura y custodiándola, como la concha vacía habla del ser que la habitó.

Por otra parte, la referencia al antiguo Egipto está también ligada a sus ritos y costumbres funerarios. En los enterramientos de los antiguos egipcios era esencial

33 Alberto Savinio, *Souvenirs en Praz, La casa de la vida*.p.519

34 Benjamin, *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*.p.53

35 Ibid.p.54

Arka plan: Rakıya ait eşyalar.
BÜYÜK KUTU: YATAY DA OLABİLİR
Arsini olabilir

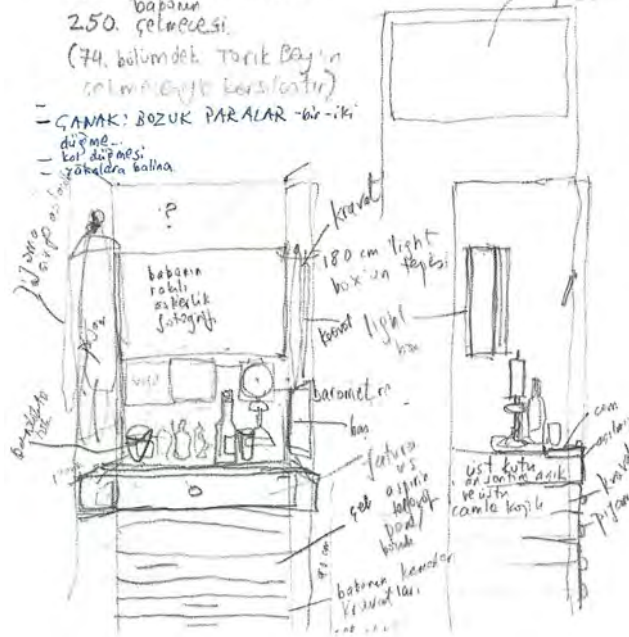
47

47. BABAMIN ÖLÜMÜ
Takma dişler (iki de üst çene) + / Askerlerin (rakı için subaylar) fotoğrafı +
Barometre + / Babamın modası geçmiş kemerleri-kravatları + / Yeni
Rakı şişesi + / Füsün'un kurşun kalem + / ilaçlar + / Babamın ayak sol
basparmığı, büyütülecek / Atatürk köprüsünden Haliç (sy. 248) /
Pijama + / ~~Sigara bacağı~~ / Paradison / gazetelerde bilmece
köşesi / Vefat duyuruları / Vakit

250. babamın
geleneği

(74. bölümde Tarık Bay'ın
geleneğiyle karşılaştır)

- ÇANAK: BOZUK PARALAR -bir-iki-
düşme...
- kal' du' p' nesi
- rakıların balları



Esbozo de proyecto de la vitrina n°47 para el
Museo de la Inocencia, con notas sobre los objetos
a incluir en los cajones del mueble.

Orhan Pamuk

Imagen: de O. Pamuk, *The innocence of objects*, New
York: Abrams, 2012

incluir en las tumbas objetos muy específicos que se creía que serían necesarios en la otra vida. El ajuar funerario podía consistir desde una serie de objetos cotidianos (tazas, peines, utensilios domésticos, etc) hasta joyas, muebles o artículos de lujo. En cualquier caso, se enterraba al difunto rodeado de los objetos que le habían acompañado en esta vida y que esperaba usar en el más allá. De algún modo, Praz refleja esta idea, siendo ‘la casa de la vida’ el lugar donde desearía descansar cualquier coleccionista, rodeado de los objetos de su colección. Esto mismo expresa Pamuk acerca de su Museo de la Inocencia. El protagonista de la novela concibe el ‘museo’ como un ‘mausoleo’, siendo su mayor deseo ser enterrado junto a su amada en los cimientos de éste. Como eso no estaba permitido, opta por “colocar pequeñas partes de ellos mismos (refiriéndose a objetos) en el museo-monumento junto a todos los objetos que habían usado durante sus vidas”³⁶. Estos objetos no se expondrían a los visitantes, sino que se colocarían con máximo cuidado en cajones para usarlos en el más allá, como en los auténticos mausoleos. Por esta razón, Pamuk diseña las vitrinas del Museo de la Inocencia acompañadas de vez en cuando por estrechos cajones donde, supuestamente, se custodian estas piezas.

36 Orhan Pamuk, *The innocence of objects* (New York: Abrams, 2012), p.187

5

LA COLECCIÓN EN EL ESPACIO

1 LA COLECCIÓN, CREADORA DE ESPACIO

La casa, la colección y su habitante forman una unidad indivisible. El coleccionista se proyecta, se refleja e incluso vive a través de los objetos de su colección, de forma que la propia colección se convierte en su casa. Así, el espacio físico que contiene esos objetos, la arquitectura de la casa, queda supeditado a las formas y características de la colección.

“El ambiente doméstico, como el rostro, es también un reflejo del alma de quien lo habita”¹, dice Mario Praz; por eso, la casa se convierte en una proyección del yo, y como tal, constituye una expansión del propio cuerpo. De modo que se establecen “innumerables afinidades delicadas entre (el alma) y las cosas de su morada exterior, de modo que al final no hay ninguna distinción entre lo de fuera y lo de dentro”². Es decir, el espacio doméstico es como un museo del ‘yo’, un archivo de las experiencias personales, funciona como “una caja de resonancia, el único lugar donde sus cuerdas producen su verdadera vibración”³. La casa como ‘caja de resonancia’ del habitante proyecta una imagen muy inspiradora. En otras palabras, Walter Benjamin hace referencia al ‘estuche’: “el interior no es sólo el universo, sino el estuche de lo privado. Vivir significa dejar huella. (...) Se inventan coberturas y protecciones, forros y estuches en los cuales se disipan las huellas de los objetos de uso cotidiano”⁴. De algún modo, esto se manifiesta en las formas de lo doméstico, por ejemplo, en muchos muebles que parecen calcados del cuerpo humano. Son formas vacías que lo acogen en sus distintas funciones: la silla, el sillón, el sofá, la cama, el escritorio que deja un hueco para las rodillas, hasta el espejo como una máscara que sólo se anima con el rostro humano.

En definitiva, la casa es un molde para la persona que la ocupa, una especie de decorado hecho a medida. Por ello, apunta Praz, es imprescindible sentirlo como

1 Mario Praz, «La personalidad del ambiente. Sensibilidad artística y gusto ornamental», *AV Monografías*, n.º 14 (1988).

2 Ibid.

3 Ibid.

4 Walter Benjamin en Ibid.

propio, ya que no vale “un decorado ajeno; el más suntuoso de los ambientes no satisfaría esa necesidad para quien la siente, si supiera que las cosas que le rodean no son suyas, que no es sino un huésped de paso”⁵. Así, el coleccionismo es la consecuencia natural de la necesidad de proyectar el ambiente – el decorado a medida – de nuestro alrededor. Lo resume Julia Capomaggi: “la casa del coleccionista funciona como un estuche lleno de objetos que conforman una colección cuyo común denominador es el coleccionista. Si las casas museo son espacios donde la arquitectura y el objeto que se expone están pensados de manera conjunta, se modifican y se alteran entre sí, en la casa del coleccionista la arquitectura está en función de la colección”⁶.

Los objetos y la casa

En realidad, el espacio doméstico que envuelve al hombre no está constituido por la forma física de su arquitectura, sino por los objetos. La arquitectura necesita los objetos domésticos “para adaptarse a las formas y las medidas de su usuario, para moldear y suavizar su áspera apariencia, para ajustar su escala, para acompañar su quietud a la movilidad, para dotarse de instrumentos manejables según las habilidades del hombre”⁷. Es decir, la arquitectura requiere de los objetos y su domesticidad para convertirse en casa. Y por extensión, es la colección la que convierte el espacio que la contiene en una casa.

Desde esta perspectiva, es interesante contemplar la instalación de los artistas Janet Cardiff y George Bures Miller, *Opera for a small room*, donde recrean el interior de la habitación de un tal R. Dennehy, coleccionista de música. Lo que hace reflexionar de esta obra es precisamente la forma de realizar la reconstrucción de un interior. Curiosamente, la forma de ‘crear una habitación’ es llenarla de objetos, reunirlos y disponerlos en el espacio para amueblarla. Sin ellos, solamente sería una caja. Aún

5 Ibid.

6 Julia Capomaggi, «DOMUS 1948-1978. La conformación del espacio interior doméstico a través del mobiliario» (Universitat Politècnica de Catalunya, 2015). p.162

7 José Ramón Sierra Delgado, *Sobre el destino poético de los objetos cotidianos. En la casa del artista no adolescente no habita el diseño* (Barcelona: Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Universitat Politècnica de Catalunya, 1996).p. 34



Opera for a small room

Jannet Cardif y Georges Bures Miller, 2005
Imagen: Markus Tretter

Waste not

Song Dong, 2005
Museum of Modern Art, Nueva York
Imagen: Andrew Russeth via Flickr



Autobiography

Sol LeWitt, 1980
LeWitt Collection
Imagen: de *Magnificent Obsessions: The Artist as Collector*, Munich: Prestel Verlag, 2015

más, *Opera for a small room* expone una colección, la colección de discos de Dennehy, es decir, no son unos objetos cualesquiera: son los coleccionados por una persona concreta, y tienen sentido en la medida en que se reconocen por ello. Esto se hace extensible al resto de objetos de la habitación, aunque sólo formen parte del relato de los artistas, para reconocer en ella no una habitación sino la habitación de Dennehy.

Así pues, los objetos que llenan el espacio lo convierten en habitación, por lo que el espacio habitado queda definido por ello. El vínculo de los objetos con el espacio, en concreto con la vivienda, se ve muy claro en una mudanza. La mudanza consiste principalmente en ‘vaciar’ la casa, para volverla a montar en otra parte, y cuando está vacía ha dejado de ser la ‘casa’, ahora sólo queda la caja y ya no la habitación. *Waste not*, obra del artista Song Dong, ilustra muy gráficamente esta experiencia del vaciado, haciendo pensar necesariamente sobre el espacio, la casa y los objetos que la ocupan. La instalación del artista consiste en la disposición ordenada de todo el contenido acumulado en casa de su madre en más de cincuenta años, durante los cuales el principio chino del *wu jin qi yong*, o *waste not*, era imprescindible para sobrevivir. Song Dong la convenció para usar todos los objetos en un proyecto artístico, de modo que así nada sería desechado o perdido, sino que se conservaría adquiriendo un nuevo significado. El resultado es la reunión de miles de artículos domésticos, reflejo de toda una vida de una persona, clasificados y meticulosamente apilados, ocupando en total una superficie de unos 21x18 metros alrededor de la cual los visitantes pueden pasear. La pieza central de la instalación es el armazón de madera de la diminuta casa en la que vivió el artista, cuyas dimensiones tan reducidas hacen imposible de imaginar cómo podían caber en ella semejante cantidad de objetos.

De forma similar, con motivo de una mudanza, el artista Sol LeWitt documentó su loft de Manhattan, sus detalles arquitectónicos y sus posesiones en más de 1000 fotografías, ordenadas en retícula, nueve por página. Las fotografías reflejan desde las características físicas del espacio donde vivía y trabajaba hasta sus efectos personales, constituyendo una especie de inventario de las cosas que LeWitt poseía y coleccionaba. Lo más significativo, quizás, es que tituló la obra *Autobiografía*,

poniendo de manifiesto la relación íntima entre los objetos, la casa y la vida del coleccionista, hasta el punto de que es la colección de objetos la que construye la casa – no la arquitectura – y que, además, éstos son el reflejo de su habitante y su vida: su autobiografía.

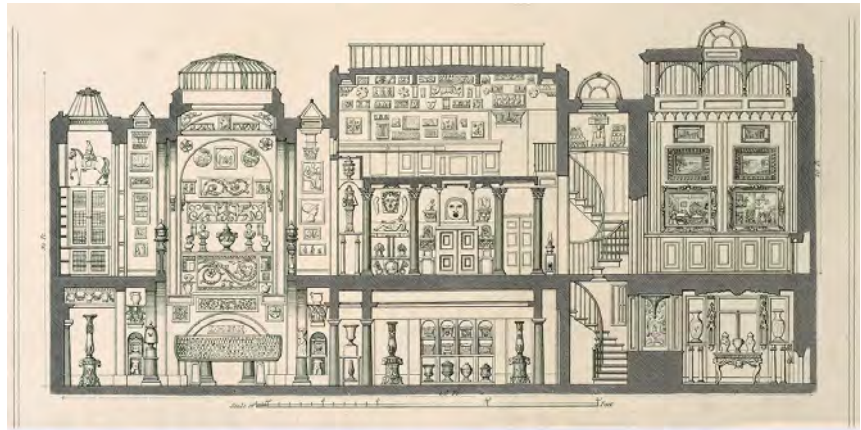
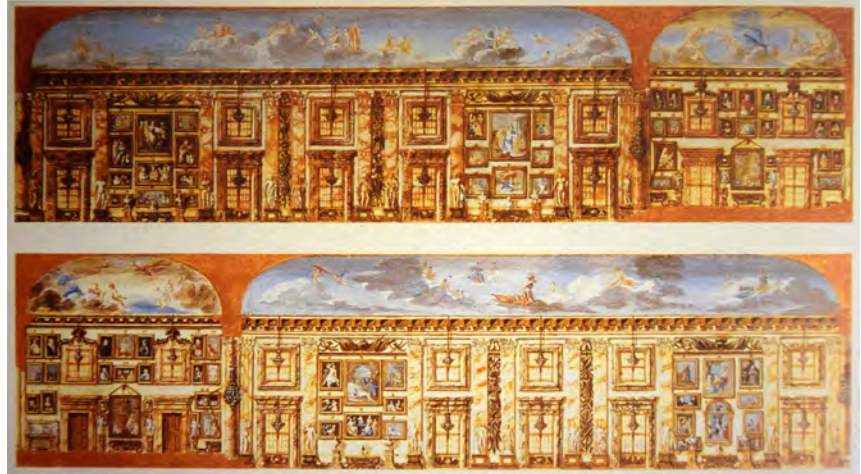
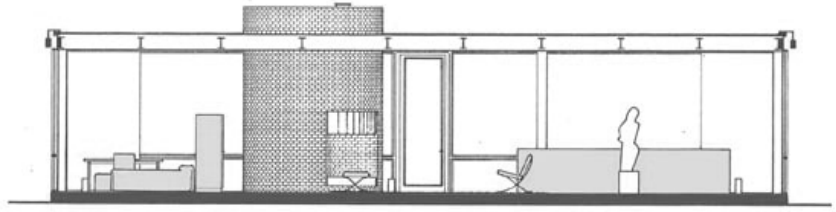
Contenedor y contenido

Las casas antiguas suelen tener una virtud arquitectónica, ya que generalmente están formadas por grandes habitaciones sin programa de uso ni función determinada. Cada pieza de la casa puede usarse de comedor, de dormitorio, de sala, según los muebles que se instalen en ella. La arquitectura de estas casas no tiene una forma especializada, sino que para definir el espacio doméstico se confía en la disposición del mobiliario y los objetos. En ellas se pone de manifiesto la capacidad de una misma arquitectura de “contener sucesivamente casas distintas en la medida en que lo sean los proyectos objetuales que se le incorporen”⁸. Es decir, la capacidad de modificar un espacio cambiando el contenido, de forma que “ante la inmutabilidad de la arquitectura, es ese conjunto de cosas el que suministra la suficiente aleatoriedad y posibilidades de cambios continuos para que la casa pueda realmente acompañar, cambiando y adaptándose, a las continuamente cambiantes circunstancias de la vida de su inquilino”⁹.

En definitiva, lo que se pone de manifiesto es que cambiando los objetos, cambia la casa. Sin modificar la arquitectura. Esto demuestra que la colección de objetos es un material arquitectónico, un elemento más con el que trabajar para proyectar el espacio; de manera que se puede afirmar que la colección de objetos es definidora y creadora de espacio. En otras palabras, la colección es arquitectónica, es la arquitectura de la casa.

⁸ Ibid.p.34

⁹ Ibid. p.34



Sección longitudinal de la Casa de Cristal, New
Canaan
Philip Johnson
Dibujos de Alessandro Bianchi and Giancarlo
Camagni, Politecnico di Milano
Imagen: www.inexhibit.com

Acuarela de los alzados de la galería Colonna, Roma
Archivo Colonna
Imagen: de A. G. De Marchi, *Il palazzo Doria
Pamphili al Corso e le sue collezioni*, Firenze: Centro Di,
1999

Sección longitudinal de la casa museo de Sir John
Soane, Londres
John Britton, 1827
Imagen: Museo Sir John Soane

2 RELACIONES ENTRE ESPACIO DOMÉSTICO Y COLECCIÓN

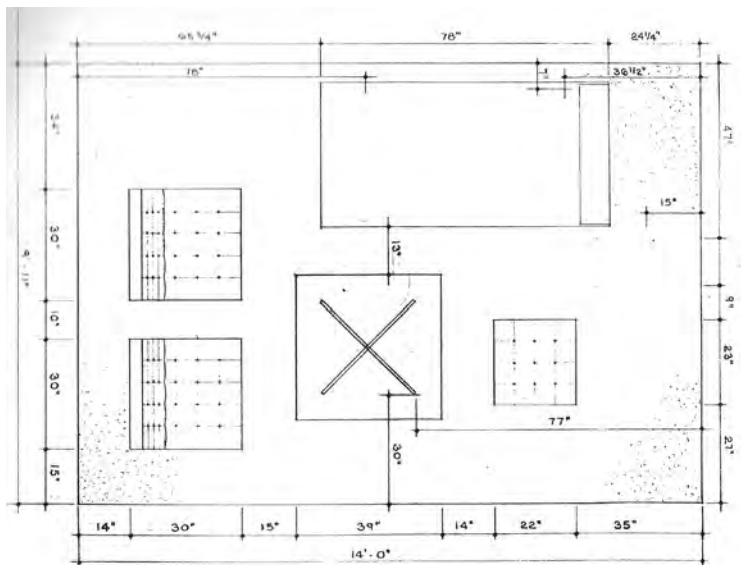
Existen diferentes maneras en las que se relacionan el espacio doméstico y la colección, ya que la casa puede contener una colección en múltiples formas. Las colecciones pueden ser de naturaleza diversa, tamaño variable, crecer a ritmos distintos, etc; mientras que las casas tienen su forma arquitectónica particular, y los coleccionistas intenciones y objetivos heterogéneos. La suma y mezcla de todos los factores, obviamente, puede dar infinitas posibilidades espaciales. A continuación, se profundiza en algunas de estas posibilidades ilustrándolas con casos que resultan de especial interés.

Exposición

La principal característica de estos espacios es que el interior doméstico se convierte en material expositivo. Es decir, el espacio doméstico se compone y se diseña para ser exhibido, de forma que lo expositivo y lo doméstico se mezclan y se definen a través de los mismos objetos. La colección se dispone en la casa para ser vista, por eso se concibe y se selecciona cuidadosamente, definiendo la posición exacta en la que colocar cada pieza para exponerla mejor, dejando un vacío alrededor que permita admirarla. Se podría decir que son casas que “parecen museos ocupados por la vida doméstica”¹⁰.

Un caso paradigmático es la Casa de Cristal de Philip Johnson. Se trata de un pabellón de 32x56 metros cerrado totalmente por láminas de vidrio de suelo a techo, de forma que el interior de la casa está totalmente expuesto al exterior. El espacio doméstico se organiza en distintas áreas definidas principalmente por el mobiliario, que está colocado en el espacio de forma totalmente medida y precisa, como se aprecia en los planos.

¹⁰ Capomaggi, «DOMUS 1948-1978. La conformación del espacio interior doméstico a través del mobiliario», p.151



Exterior e interior de la Casa de Cristal
Philip Johnson
Fotografías: Václav Sedý, 1996

Planta acotada de la zona de estar, con posición
precisa del mobiliario
Imagen: Avery Architectural Library, Columbia
University

Los muebles de la Casa de Cristal están diseñados por Mies van der Rohe y forman parte de la colección de Johnson, así como la escultura de papel de Elie Nadelman y otras obras de arte. Frente al cerramiento de cristal, la colección se percibe como un conjunto de objetos pesados distribuidos en el espacio interior, que están anclados mediante el riel perimetral. Los objetos de la colección juegan un papel fundamental, pues fijan la posición desde dónde se mira a la vez que se convierten en piezas expuestas para admirar. La disposición de la colección de forma fija, envuelta por el pabellón de cristal, revela una especie de juego compositivo y marca qué mirar, desde dónde y hacia dónde. Desde el exterior, las piezas de la colección y la vida doméstica se exhiben como una unidad; desde el interior, se puede pasear y admirar los muebles y las obras de arte fijados en el espacio como si fuera un museo; y al mismo tiempo, se puede contemplar el paisaje exterior, incluso haciendo uso de los muebles – piezas de la colección – que dirigen hacia unas vistas particulares. “Era necesario un lugar para mirar desde la casa. También era necesario un lugar para caminar desde la casa, para verla”¹¹, dice Johnson.

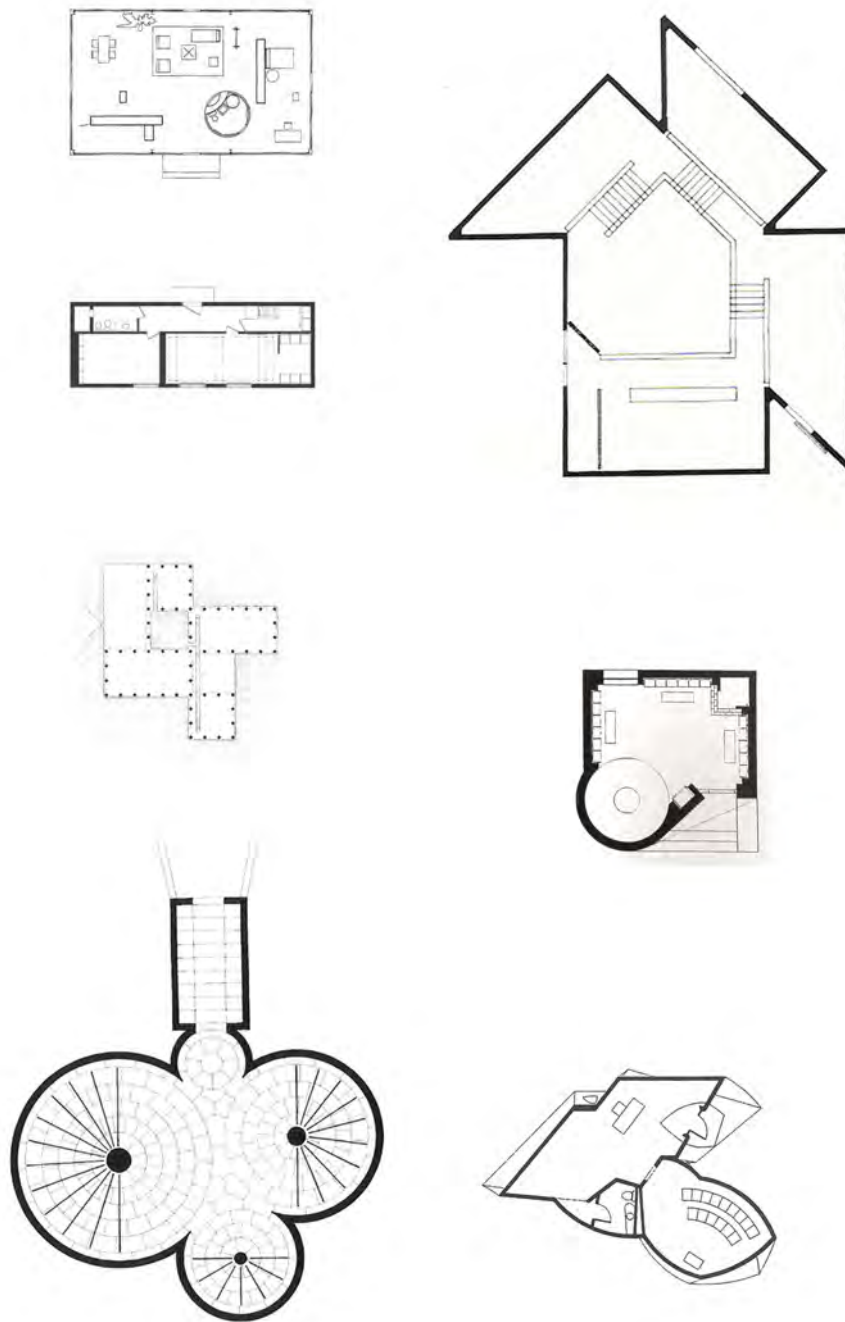
Sin embargo, el interés de la Casa de Cristal va mucho más allá. Johnson era coleccionista, aunque cómo él mismo reconoce “como arquitecto, estoy interesado en la cáscara que contiene la colección, más que en la colección misma”¹². La Casa de Cristal forma parte de un conjunto de pabellones que Johnson fue construyendo a lo largo del tiempo en New Canaan, y que él mismo define como “un excéntrico diario de un arquitecto”¹³. En verdad, se podría decir que “su obsesión de coleccionista se traslada a la arquitectura; en realidad Johnson fue un coleccionista de arquitecturas”¹⁴, y éstas hablan de su vida, de su pasión por coleccionar, comisariar y exponer arquitectura. Lo relevante es que Johnson también proyectó el espacio exterior a medida que diseñaba los pabellones. Es decir, el espacio abierto entre pabellones forma parte del proyecto, se concibe como un

11 Ibid.p.171

12 Ibid.p.167

13 Philip Johnson, David Whitney, y Jeffrey Kipnis, *Philip Johnson. La casa di cristallo* (Milano: Electa, 1996).p.7

14 Capomaggi, «DOMUS 1948-1978. La conformación del espacio interior doméstico a través del mobiliario». p.168



Colección de arquitecturas en New Canaan, Philip Johnson
 De arriba a abajo, de izquierda a derecha: Casa de Cristal 1949, Pabellón de ladrillo 1949, Pabellón del lago 1962, Pinacoteca 1965, Galería de escultura 1970, Estudio biblioteca 1980, Pabellón de visitantes 1995.
 Imagen: collage del autor

espacio interior cuya arquitectura son objetos o muebles organizados en el espacio, objetualizando así cada obra de arquitectura. De algún modo, es una forma de hacer visible la colección, exponer cada pieza fijada en el espacio diseñado con precisión, reproduciendo en el exterior con la colección de arquitecturas exactamente la misma idea que en el interior de la Casa de Cristal con la colección de mobiliario y obras de arte.

La exposición se entiende fácilmente en la Casa de Cristal, ya que funciona como una especie de escaparate de vidrio para exhibir y mirar. Pero también otros recursos menos evidentes consiguen lo mismo. Es el ejemplo de la casa del artista Xavier Corberó, en Esplugues de Llobregat. Se trata de una vivienda de unos 4500 m² compuesta por nueve edificios interconectados entre sí mediante patios y una estructura monumental de 300 arcos, que fue desde 1968 la vivienda particular del artista, además de su taller y de acoger temporalmente a otros artistas.

Corberó atesoró en su vivienda una amplia colección de obras de arte, propias y de otros artistas, así como objetos singulares que había ido coleccionando en sus viajes, muebles eclécticos, piezas de diseño y otras curiosidades. Dispuso su colección de forma dispersa por toda la casa intencionadamente, buscando crear un juego intrigante entre los objetos y el espacio de la casa. La casa es como una ‘agenda’, explica el artista, donde “cada uno de los objetos tiene una historia personal que contar”¹⁵. A medida que uno la recorre, como un laberinto de espacios, se va encontrando con las distintas piezas: son los habitantes del espacio que con su presencia le confieren un significado especial

El artista quería crear un espacio lo más continuo posible, de forma que pudiera verse todo desde un solo punto. De forma similar a una galería, la intención era dejar las piezas de la colección abiertas, libres, dispersas en el espacio, de modo que se pudieran ver y disfrutar: Corberó concibió su casa pensando en los espacios en sí, en la construcción del espacio alrededor de los objetos, no en su función. “Este salón no está pensado para hacer grandes reuniones, sino para que sea así como es.

15 Albert Moya, *In Residence: Xavier Corberó*, 2015.



Interior de la casa de Xavier Corberó
Salva López, 2015
Imagen: The Wall Street Journal

Y para que haya alguna escultura, algún mueble, o alguna cosa que luzca mejor aquí dentro.”¹⁶ Lo importante para él era el espacio mental, más que el real, hacer poesía construyendo la medida perfecta alrededor de su colección.

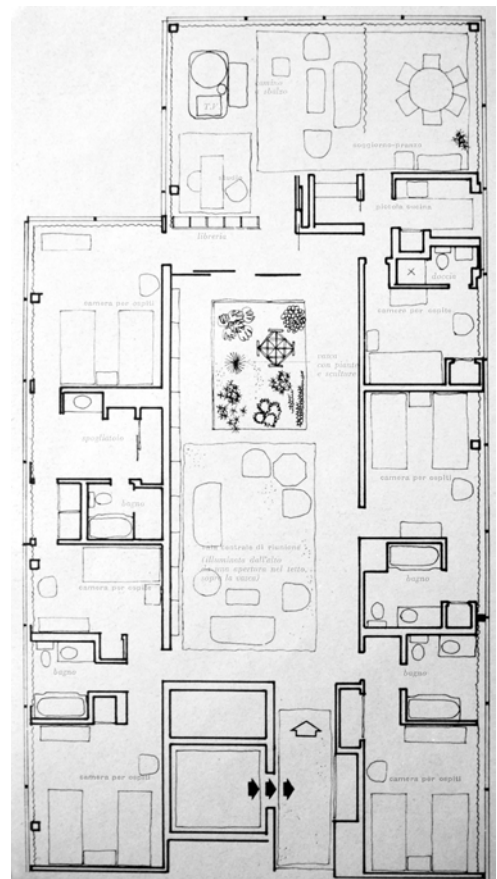
Como en la Casa de Cristal, la casa Corberó también pone de manifiesto la exposición de una colección en un ambiente doméstico. Si bien la primera es como un escaparate desde el que mirar y ser mirado, ésta se parece a una galería o un paseo por un parque de esculturas, en el que las piezas están expuestas y al moverse por el espacio el visitante las va descubriendo. En ambos casos la colección convive directamente con el habitante, participando de la vida doméstica hasta el punto de que los objetos son utilizables y móviles, como el mobiliario o los biombos.

Por el contrario, hay ejemplos en los que ésta se expone a distancia, de forma que el propio diseño arquitectónico incluye soluciones para evitar que los objetos de la colección sean accesibles. El apartamento de invitados para el fabricante Hallmark, obra de Alexander Girard en Kansas City, muestra esta situación. El proyecto consiste de varias habitaciones alrededor de un gran salón, en el que todos los muebles pueden moverse excepto los que pertenecen a la colección. Los objetos que se exponen están fijos e inaccesibles, para ello el arquitecto ideó un estanque central donde colocar algunas piezas y una gran vitrina que contiene las demás, marcando un límite claro y estableciendo una distancia. Aquí, la colección está concebida solamente para ser contemplada.

Decoración

Durante siglos, la principal función que se atribuía a las colecciones de arte era el embellecimiento y la ornamentación de los espacios nobles y palaciegos. Obviamente, suponían también una forma de ostentación del príncipe propietario y una representación suya ante los visitantes, como ya se ha comentado en otros capítulos de esta tesis. Si bien es cierto que las colecciones estaban ‘expuestas’, y detrás de ellas había un proyecto iconográfico con la intención de transmitir un

16 Ibid.



Apartamento de invitados para Hallmark, Kansas City
 Alexander Girard
 Imagen: de Domus 402, Milán, mayo 1963

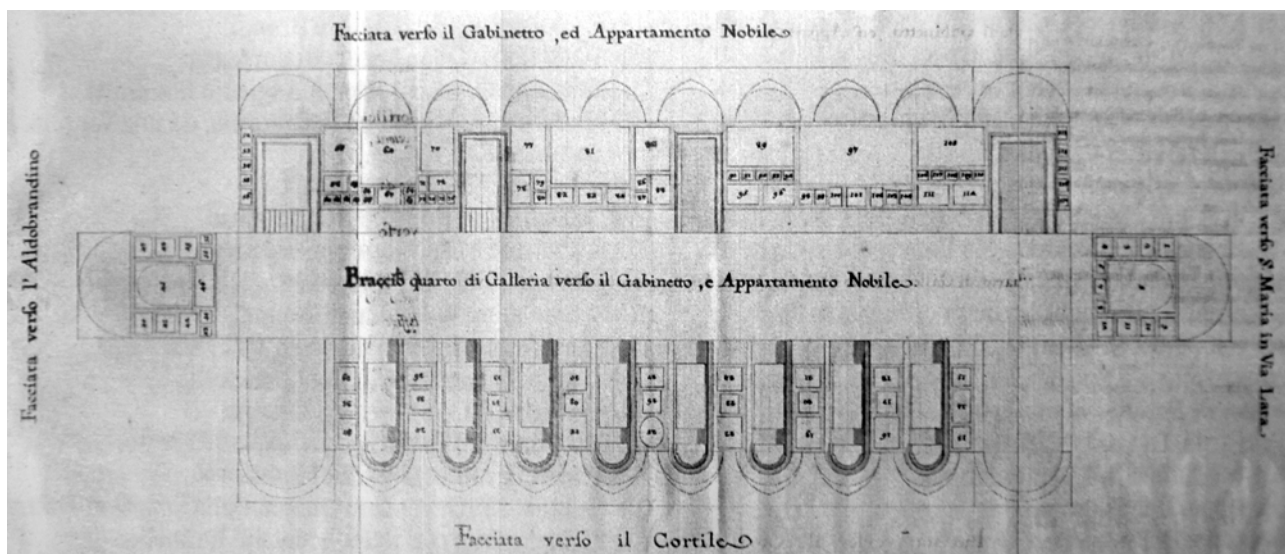
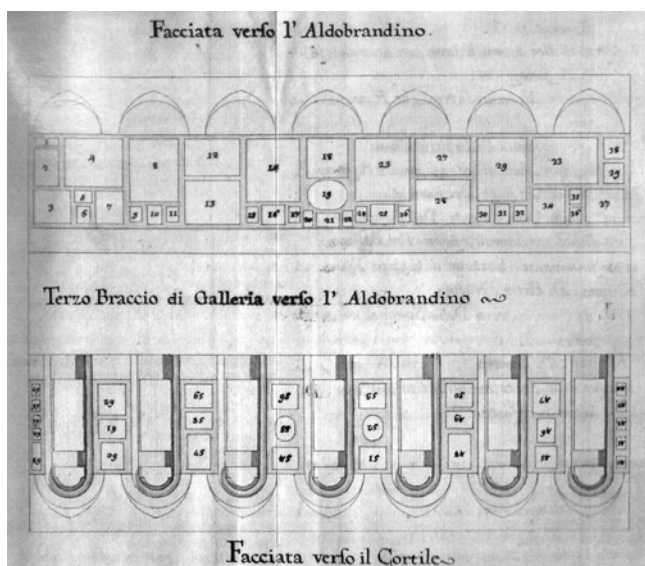
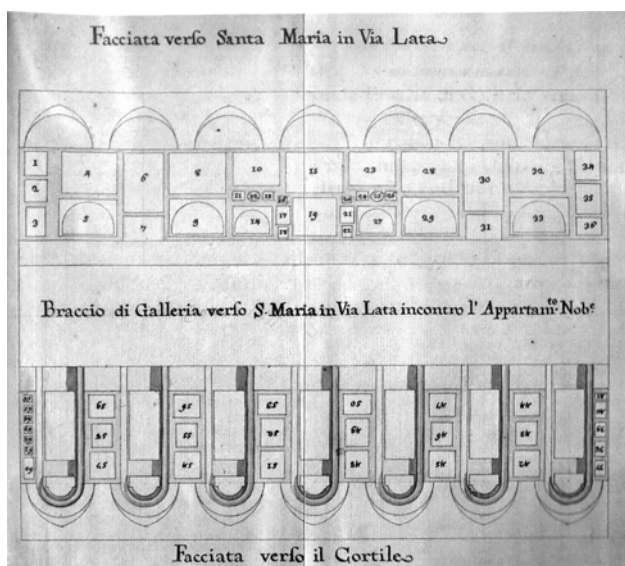
mensaje acerca de la grandeza del propietario, se consideraban sobre todo una decoración.

Las galerías – principalmente de pintura y escultura – de los siglos XVI y XVII son un magnífico ejemplo de esta realidad. En ella, se da una relación específica entre la forma arquitectónica del espacio y la forma de disponer la colección. La galería es, básicamente, un espacio longitudinal y estrecho que se recorre en una dirección, por lo que la instalación de la colección se centraba en las largas paredes. Las pinturas de la colección se colocaban encastrándolas sobre ellas, ocupándolas al completo, formando una especie de mosaico decorativo cuya composición general dominaba sobre la especificidad de las obras individuales. Es decir, el conjunto de pinturas era más importante que las partes que lo formaban, que se entendían únicamente como elementos que construían la decoración del espacio.

La composición de la colección de pinturas seguía un patrón y orden muy claro, basándose en simetrías múltiples organizadas según las dimensiones y temáticas de los cuadros en cuestión. Este orden compositivo primaba por encima de las obras en sí, hasta el punto de intervenir físicamente sobre las pinturas para insertarlas a la perfección en la retícula marcada. Como explica Luca Basso¹⁷, según los cánones de la época, los cuadros debían llenar completamente las paredes tocándose unos a otros; en las partes centrales se colocaban las pinturas más grandes rodeadas por las pequeñas, mientras que las pinturas en forma oval creaban un efecto más agradable en la parte superior. Para las partes centrales se recomendaban pinturas de escuela italiana y flamenca de un tamaño mayor, para el resto se podían dimensionar a necesidad, es decir, encoger, agrandar o recortar en forma oval. Así, cada pared se concebía como una unidad y mostraba un relato único, un estilo o una escuela determinada.

Resultan muy ilustrativos los esquemas gráficos del inventario de la colección Doria Pamphilj en el palacio de la Via del Corso de Roma, conservado en los

17 Luca Basso Peressut, «Spazi e forme dell'esporre tra cabinet e museo pubblico», *Engramma*, n.º 126 (2015).



Diseño y esquema de la colección Doria Pamphilj para la galería del palacio.
 Brazo de galería hacia S. Maria in via Lata
 Brazo de galería hacia l'Aldobrandino
 Brazo de galería hacia el Gabinetto y Appartamento Nobile
 Archivo Doria Pamphilj, séptimo decenio del s. XVIII
 Imágenes: de L. Magnani, *Collezionismo e spazi del collezionismo. Temi e sperimentazione*, Roma: Gangemi, 2013

archivos familiares. En ellos se dibuja la colocación de las pinturas sobre las paredes mostrando “una disposición extremadamente densa, con lienzos dispuestos en varios registros muy próximos entre sí: los materiales de altísima calidad componen un ‘tapiz’ casi continuo, desde el zócalo a la bóveda, muy funcional para mostrar el mayor número de lienzos, organizados de acuerdo a simetrías y a una trama subyacente de referencias internas”¹⁸. La galería cuadrangular del Palacio Doria Pamphilj se construyó entre 1731 y 1734, con motivo de una remodelación encargada por el heredero Camilo Pamphilj el Joven al arquitecto Gabriele Valvassori. Hasta ese momento el patio había permanecido inacabado con una única logia. Valvassori cierra el patio construyendo tres logias más, creando una galería cuadrangular en el primer piso, tipología única en Roma. El proyecto obedece a la urgente necesidad del nuevo propietario de disponer de un espacio programado, donde colocar ordenadamente la gran colección de arte recopilada por sus antecesores. En el interior, cada una de las alas podría entenderse como una galería independiente, pues cada una persigue una unidad de estilo con su decoración y composición propia, de forma que el conjunto completo sería como un museo de estilos y escuelas.

Haciendo un gran salto en el tiempo, se podrían incluir en este grupo otros casos diversos y más recientes, como la casa de Mario Praz o la casa de los hermanos Goncourt. Obviando las diferencias con las galerías principescas, lo cierto es que tanto Praz como los Goncourt eran coleccionistas obsesionados con el estilo y la decoración de interiores.

Mario Praz construyó en su apartamento del Palacio Ricci una colección de más de mil piezas que abarrotaban la totalidad del espacio, con la particularidad de que todas ellas databan entre finales del siglo XVIII y la segunda mitad del XIX. Desde su juventud, en sus primeras dos habitaciones alquiladas en Florencia, desarrolló una fascinación por la decoración de su vivienda empeñando todos sus recursos en ello. Praz mostraba una inclinación de gusto y sentimiento hacia la reconstrucción

18 Lauro Magnani y Micaela Antola, *Collezionismo e spazi del collezionismo. Temi e sperimentazione* (Roma: Gangemi, 2013). p.203



Apartamento de Mario Praz en el Palazzo Ricci
El Boudoir
Imágenes: Archivo Mario Praz

de ambientes, especialmente de esos interiores domésticos típicos del siglo anterior al que le había tocado vivir. Es decir, fue transformando su casa progresivamente “en la verosímil reconstrucción de una de aquellas moradas que sus padres habían poseído y perdido”¹⁹, seleccionando con “sentimiento, gusto infalible y ojo agudísimo” los objetos, deseados por su belleza y su valor histórico.

El criterio de *il professore* para la adquisición de sus piezas, además de su calidad, consistía principalmente en sus preferencias estéticas, a las que se refería como “un neoclasicismo doméstico y cotidiano, que vivió su plena primavera en la Francia de Luis XVI, su cálido verano en el Imperio y su lánguido otoño en las deliciosas fruslerías del Biedermeier”²⁰. Por lo tanto, los objetos de su colección debían tener la capacidad de evocar y recrear un relato sentimental, literario e histórico de esos cien años comprendidos entre 1770 y 1870. Así, Praz acogió en su casa un conjunto de objetos de un estilo que estaba en desprestigio, prestando una especie de refugio en el exilio para esas piezas rechazadas por los tiempos modernos, en los que él mismo se sentía incómodo. El conjunto de la colección Praz es el resultado de ir armonizando los diferentes muebles y piezas de arte en las habitaciones de su apartamento. Patrizia Rosazza se refiere a la colección Praz como un ejército invasor, que con el progresivo crecimiento empezó a conquistar todo el espacio. Primero campeó por las paredes siguiendo ciertas normas de ritmos y simetrías, pero con el tiempo y la necesidad, ocupó todo el espacio libre “sin ninguna regla evidente, abandonado a un verdadero horror vacui”²¹.

Cien años antes que Mario Praz, los hermanos Goncourt habían sido protagonistas de una colección con muchas semejanzas. Si bien ambos hablan explícitamente de decoración respecto a sus colecciones, en el caso de Mario Praz ésta estaba más inclinada hacia una nostalgia y un interés histórico; mientras que, para los Goncourt, a pesar de sentir genuina tristeza por una época (propia) que percibían que estaban perdiendo definitivamente y aliviarla con el coleccionismo, se trataba de una cuestión artística y de pasión por el gusto.

19 Patrizia Rosazza Ferraris, «La casa museo de Mario Praz en Roma», *Goya Revista de Arte* 291 (2002): 332-344.

20 Ibid.

21 Ibid.



Maison Gouncourt. Le Grenier
Fernand Lochart, 1886
Imagen: Bibliothèque nationale de France, gallica.bnf.fr

Edmond de Goncourt era escritor y coleccionista, pero además tenía aspiraciones artísticas hasta el punto de afirmar que, de no haber sido escritor, su mayor deseo hubiera sido ganarse la vida como decorador, una profesión que ejerció en su propia casa. Cuando los Goncourt se instalaron en su casa de Auteuil, París, dedicaron varias semanas a planificar con detalle la decoración de la que iba a ser su morada definitiva. El objetivo de esta decoración era presentar la casa como un “nido de coleccionista”, como la llamaban, con un ideal de homogeneidad estética. La decoración de cada estancia respondía a las piezas de la colección colocadas en esa habitación, buscando acompañarlas en estilo, resaltarlas por contraste de fondos y colores, asegurando su autonomía artística. Debido a la heterogeneidad de su colección, el resultado de la casa era una mezcla de decorados, “un resumen del arte francés del siglo XVIII, y al mismo tiempo un cuadro fugaz de las maravillas de Oriente, un recital para la vista de las brillantes industrias de China y Japón”²². Es imprescindible hacer especial mención al pequeño jardín de la casa Goncourt, también planificado con sumo cuidado como una decoración, cuyas plantas estaban organizadas para orquestar una paleta de colores. El propio Mario Praz se referiría posteriormente a la colección Goncourt, descrita en *La maison d'un artiste*, como “un poema de la decoración”²³.

Atmósfera

Se han presentado hasta ahora múltiples tipos de colecciones en el espacio. En primer lugar, algunas claramente concebidas para mirarlas y ser exhibidas, cuya disposición ocupa el espacio doméstico pero no lo conquista completamente. Podría decirse que deja huellas en las paredes, tiene presencia física como habitante del espacio, pero no contamina la estancia entera. Posteriormente, se han visto otras colecciones que respondían a una necesidad de decoración del espacio que las contenía, siendo la composición general lo que primaba sobre las piezas. En relación a esto, se han visto también colecciones perfectamente sincronizadas con la decoración de una casa, con un determinado estilo o preocupación estética,

²² Guy de Maupassant, «Maison d'artiste», *Le Gaulois*, marzo 12, 1881.

²³ Praz, «La personalidad del ambiente. Sensibilidad artística y gusto ornamental».

que reconstruyen escenas o crean decorados estilísticos, como una especie de catálogo de interiores. Finalmente, se encuentran colecciones que se extienden tridimensionalmente por el espacio contagiando no sólo las paredes u otros elementos de soporte, sino que construyen un universo completo.

Un buen ejemplo de estas últimas es la Casa de Sir John Soane, en Londres. Como arquitecto, Soane pretendía manifestar el poder y los atributos de la arquitectura, y su casa resulta una buena muestra de su capacidad para construir un fascinante mundo interior, el mundo de imágenes del que él quería vivir rodeado. John Soane concibió su casa para la presentación de sus colecciones, que eran un reflejo de su vida y su experiencia convertidas en objetos, de forma que acabó construyendo una colección de objetos y de espacios arquitectónicos al mismo tiempo. La colección y la arquitectura están tan íntimamente ligadas en la construcción del espacio que es imposible separarlas. Se pone de manifiesto así otra de las aspiraciones de Soane, la unión de todas las artes.

El arquitecto se refería a su casa como museo, escuela, hogar, lugar de trabajo y laboratorio de ideas arquitectónicas. De forma acorde, las colecciones estaban organizadas para que fueran “estudios para la mente”, es decir, la disposición y colocación de la colección responde a diferentes pruebas de posibilidades espaciales. Las combinaciones de los elementos de la colección, compuesta en gran parte por fragmentos de la historia de la arquitectura, son tentativas arquitectónicas, ensayos sobre el espacio. Soane explica que continuamente ‘jugueteaba’ con la colocación de los objetos y el espacio físico que los rodea, incluso ideando sistemas innovadores para exponerlos – como en la Sala de la Pintura. La casa tiene una apariencia de “intrincado laberinto que dibuja un abigarrado conjunto de elementos arrancados de las páginas de las historias con los que Soane trabaja”²⁴. Cada habitación constituye una obra de arte en sí misma, son espacios autónomos que se van enhebrando, donde las piezas heterogéneas de la colección establecen diálogos entre sí, colocadas con absoluta libertad sin atender a prejuicios, lenguajes clásicos u obligaciones constructivas de los elementos. La casa colección de John

24 Rafael Moneo, «4 citas / 4 notas», *Arquitecturas Bis*, n.º 38-39 (1981).



Estudio, Casa Sir John Soane.
Acuarela de Joseph Michael Gandy, 1822
Imagen: Museo Sir John Soane

Soane, en el fondo, se trata de una colección de experimentos arquitectónicos cuyo mayor atractivo está en la yuxtaposición intencionada de objetos, las asociaciones deliberadas y el diálogo que emerge entre ellos.

Esta casa sería el máximo exponente de una colección espacial que, salvando las distancias, puede recordar a otras colecciones que se extienden ocupando todo el espacio disponible como en el apartamento de Yona Friedman, mencionado anteriormente. Existen ciertas similitudes puesto que ambos arquitectos coleccionan fragmentos y experimentos arquitectónicos, sin embargo, en el caso de Friedman los objetos de la colección construyen un universo interior por acumulación de capas. Es decir, son capas añadidas sobre la arquitectura que modelan el espacio interior, mientras que Soane tuvo la oportunidad de modificar la arquitectura al mismo tiempo que alteraba la colección, haciendo transformaciones a la par deliberadamente, de modo que el resultado es una mayor fusión de ambas.

Cuando la colección conquista un espacio en su totalidad, puede decirse que construye otro espacio nuevo dentro del anterior. De algún modo, ocurre como con las muñecas rusas que son cáscaras que esconden otras en el interior, salvo que las formas interiores no coinciden con las exteriores. Así, la colección espacial modifica la arquitectura de tal manera que ofrece una percepción diferente del espacio, pareciendo que es otro. Si bien la colección no construye físicamente otra arquitectura, al extenderse y contaminar todos los elementos de la arquitectura existente, la transforma y construye otra realidad espacial. En realidad, se podría hablar de escenografías, entendiendo que son formas de construir pequeños universos dentro de otros, como ocurre en el escenario de un teatro. De hecho, Yona Friedman decía que su colección le permitía ‘vivir en su propio teatro’. La escenografía va más allá del decorado, incluye la iluminación, la intencionalidad, el personaje, el vestuario, la narración... en otras palabras, se refiere a la creación de una atmósfera completa.

El taller de Oleguer Junyent en Barcelona es un caso muy ilustrativo de esta idea, pues la mejor palabra para definirlo es precisamente ‘escenografía’. No es casual que Junyent fuera, además de gran coleccionista, escenógrafo, pintor e interiorista.

Como Soane con la arquitectura, no cabe duda de que su concepción particular del espacio estaba ligada a su visión y experiencia profesional. En el taller de su casa Junyent construyó una escenografía más a través de las piezas de su heterogénea colección, casi reemplazando la arquitectura original. La elección y colocación de las piezas estructura el espacio y acompaña a recorrerlo: se llega por una escalera a un pequeño recibidor, por el que se entra a un espacio luminoso a doble altura, donde un biombo lleno de pequeños cuadros de viajes por el Mediterráneo invita a girar y descubrir al fondo un altillo enmarcado por una moldura de alcoba dorada que, tras las cortinas, da paso a una diminuta estancia desde la que se puede salir por una puerta que parece un armario, y finalmente recorrer un par de pequeñas habitaciones concatenadas – una de las cuales es una galería – forradas de cuadros y otros dibujos. Un recorrido ciertamente teatral, acompañado por los muebles de diversas épocas – sillas, mesa, estanterías llenas de libros, un diván, el piano, – vestido con alfombras y cortinas que enfatizan esa teatralidad, iluminado con lámparas diversas en los puntos adecuados; y repleto de pinturas, esculturas, tallas, teatrinos, vitrinas, retablos, instrumentos musicales, y un sinfín de objetos curiosos que dotan de carácter y memoria este lugar.

En el taller de Junyent se pone de manifiesto esta construcción escenográfica de un espacio dentro de otro, no solo por la evidente apariencia de teatrino con cortinajes de su interior, que sería solo visual, sino por cómo la mezcla y suma de todos los elementos de la colección construyen esa atmósfera, que es espacial. Algo similar ocurre en la casa de Des Esseintes, el protagonista de la novela de Huysmans. En las trescientas páginas de la obra que describe la casa, a duras penas se hace mención a la arquitectura física de ésta, a su construcción o su aspecto exterior. El espacio se define totalmente describiendo las piezas de la colección, su disposición, el ambiente y las percepciones sensoriales que construyen en cada una de las estancias. Una perfecta escenografía para una ficción

Vitrinas

Como se ha visto, la colección tiene la virtud de ‘crear’ arquitectura y construir atmósferas de distintas formas, pero también a distintas escalas. Esto se pone de



Estudio taller de Oleguer Junyent, Barcelona
 Oleguer Armengol Junyent
 Imagen: Sabine Armengol

Estudio taller de Oleguer Junyent, Barcelona
 Imagen: Arxiu Fotogràfic de Barcelon



manifiesto en el papel que juegan las vitrinas, ya que se trata de arquitecturas en miniatura hechas a medida de los objetos.

Edmund de Waal explica en *La liebre con ojos de ámbar* la importancia de la vitrina, que representa el contenedor inmediato de la colección, una primera habitación de vidrio que protege y expone las piezas al mismo tiempo. La vitrina se consideraba un mueble imprescindible en los salones parisinos del siglo XIX, sin embargo, no se trataba solamente de ‘un mueble’ sino que formaba parte de la vida de salón. Su carácter teatral la asemeja al escaparate o al escenario, ya que está concebida para exponer y ser mirada²⁵. De Waal describe a un coleccionista en el momento de colocar las piezas en una vitrina “como un pintor aplicando una pincelada a una tela: con completa armonía y refinamiento exquisito”²⁶. Esta imagen remite directamente a las vitrinas del Museo de la Inocencia de Pamuk, o las del Museo Frederic Marés, cuyos interiores representan escenografías completas en las que se tiene en cuenta la composición, el peso visual de los objetos, el color o la iluminación. Se convierten en teatrinos, arquitecturas de interior construidas con los objetos de la colección.

Por otra parte, la reflexión sobre la vitrina, especialmente como mueble doméstico, invita a plantearse la necesidad de amueblar la casa de forma que ésta pueda llenarse de objetos. La casa pertenece al ámbito de la colección, pues necesita de los objetos, su escala y su domesticidad precisamente para ser ‘casa’. Gio Ponti, por ejemplo, reflexiona sobre este aspecto al diseñar expresamente paredes, repisas y muebles ex profeso para guardar y exponer colecciones en la casa, entre los que destaca la ‘ventana amueblada’ donde se puede desplegar una colección de objetos exponiendo la intimidad doméstica al exterior a la vez que mezclándolos con vista de la ciudad. El arquitecto diseña algunos muebles y propone una disposición flexible, permitiendo que el habitante modifique el orden, colecciona libros, vajillas o arte y llene la casa con sus objetos.

25 El artista Oriol Vilanova reflexiona sobre la vitrina como mueble para exponer y ser contemplado, el objeto expuesto y su relación con el museo, en la exposición “Colección XV. Oriol Vilanova”. CA2M Madrid, 20 ene – 28 may 2017, comisariada por Víctor de las Heras.

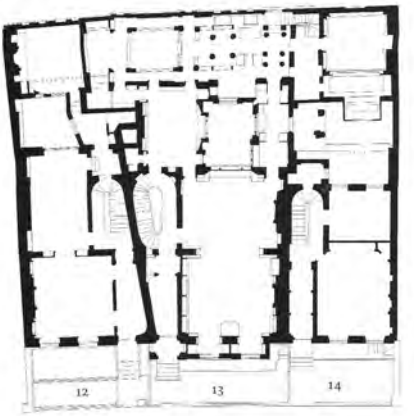
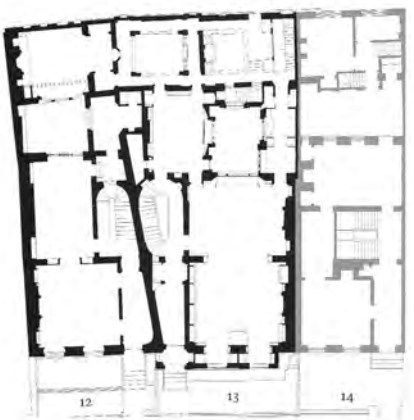
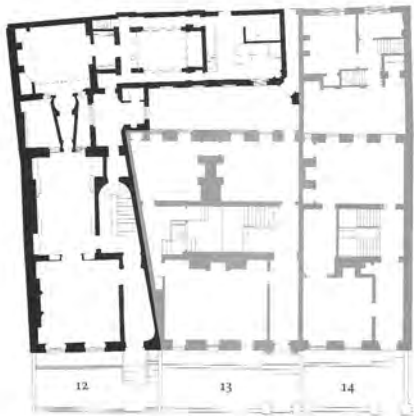
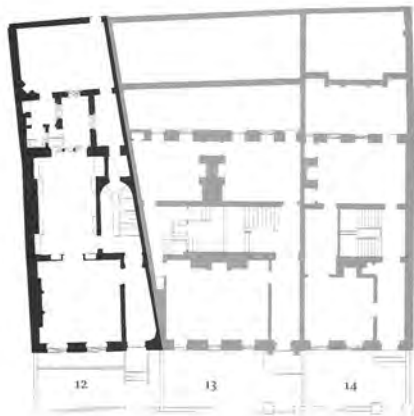
26 Edmund De Waal, *La liebre con ojos de ámbar. Una herencia oculta*. (Barcelona: Acantilado, 2012).p.78

3 TRANSFORMACIONES EN LA COLECCIÓN

Crecimiento

La colección, por principio, siempre está inacabada, su crecimiento es ilimitado. Esta realidad, evidentemente, afecta al espacio que la contiene: primero se ocupa parcialmente, y a medida que crece se va llenando hasta conquistarlo por completo. En algunos casos, como en el de Frederic Marès, la colección invadió, literalmente, todas las estancias de su vivienda superando la capacidad de espacio, hasta el punto de que a Marès no le quedó más alternativa que buscar otro lugar donde instalar su colección. Sin embargo, lo ideal sería que la casa del coleccionista creciera infinitamente al ritmo de su colección. X vier Corberó tuvo la oportunidad de experimentarlo en su vivienda-taller, que estuvo en continua transformación durante cincuenta años para ir adaptándose a los cambios en su colección. Corberó fue construyendo progresivamente, añadiendo nuevas edificaciones a la principal mediante patios y estructuras porticadas, ampliando el espacio ‘continuo’ que imaginaba y en el que habitaban las piezas de su colección.

En el caso de John Soane, la temporalidad de crecimiento de la casa y la colección es gradual, no continuado. En 1796, Soane era un arquitecto de prestigio con una casa modesta como las demás en Lincoln’s Inn Fields nº12. No es hasta 1810 cuando hace la primera transformación con el objetivo de extender su casa para acoger sus colecciones, invadiendo la parte posterior de la casa colindante, nº13. Amplía su zona de trabajo y destina este nuevo espacio específicamente a colocar parte de su colección, llamándolo ‘museo’. En 1822 se extiende de nuevo hasta ocupar por completo el nº13, añadiendo una ‘sala de pintura’ y un ‘patio de los monumentos’ con nuevas colecciones. En 1837 ocupa definitivamente también el nº14, consiguiendo en la parte trasera de las tres casas una crujía transversal que las une destinada en su totalidad a la colección. Es significativa la forma de extenderse de la colección y la casa de Soane: añadiendo ‘estancias’ para una parte concreta de la colección. Es decir, se trata de espacios con autonomía y coherencia propia, que se comunican entre sí, como hilvanados por ejes, para ir pasando de uno a otro.



Evolución de Lincoln's Inn-Fields n° 12, 13 y 14
 Planta baja en 1796
 Planta baja en 1810
 Planta baja en 1822
 Planta baja en 1837
 Imagen: Museo Sir John Soane

Algo similar ocurre en la casa de New Canaan de Philip Johnson, quien después de terminar la Casa de Cristal y el pabellón de ladrillo en 1949, construyó el pabellón en el agua en 1962, la galería de pintura en 1965, la galería de escultura en 1970, la biblioteca-estudio en 1980 y el pabellón de visitantes en 1995. El crecimiento de la colección de Johnson se manifiesta de forma doble en la progresiva adición de edificios ya que, por un lado, cada pabellón constituye una pieza de la colección de arquitecturas de Johnson, pero al mismo tiempo, dentro de cada uno de ellos se reúne una colección diferente: pinturas, esculturas, libros... Se trata, de nuevo, de espacios autónomos (edificios independientes) con colecciones distintas en su interior. David Whitney y Lynn Davis se refieren al conjunto en New Canaan como “tumbas griegas, una colección de monumentos contruidos para alojar en su interior algo de gran valor, en este caso, otra colección”²⁷.

Movimiento

En la casa del coleccionista, como ya se ha expuesto, los objetos de la colección construyen el espacio de la propia casa y forman una autobiografía del coleccionista. Esta relación entre casa y objetos, que se ilustra muy bien en una mudanza, se pone especialmente de manifiesto cuando el coleccionista tiene que trasladar su colección. En la mudanza, el coleccionista desmonta la casa – vaciando el espacio – y se la lleva a otro espacio donde la vuelve a montar. Es decir, al trasladar la colección se lleva la casa con él, puesto que los objetos son su hogar.

La colección cambia de contenedor, pero sigue siendo la misma, sólo necesita adaptarse a la nueva arquitectura. En este sentido, es interesante reflexionar sobre la construcción del nuevo espacio doméstico. La colección, para seguir siendo tal, se recoloca de forma que se mantengan sus principios generadores: las conexiones entre piezas, yuxtaposiciones, afinidad, asociaciones visuales etc. Si el relato que le da sentido es el mismo, la colección permanece y lo único que cambia es el fondo arquitectónico que la contiene. Por esta razón, el aspecto que adopta la nueva casa

27 Capomaggi, «DOMUS 1948-1978. La conformación del espacio interior doméstico a través del mobiliario», p. 175

suele reproducir el espacio doméstico anterior, aunque físicamente no sea exacto, pues se mantiene la esencia y la atmósfera de la colección. Entonces, si con la disposición de muebles y objetos se reconstruye el espacio doméstico anterior, cabe preguntarse hasta qué punto ha cambiado la casa y se considera otra diferente o no.

Hacia finales de su vida, Mario Praz tuvo que mudarse del palazzo Ricci en Via Giulia al palazzo Primoli. En el proceso, lo que hizo fue reproducir en el nuevo apartamento el ‘decorado’ creado mediante la colección de objetos en cada una de las estancias. El piso del palazzo Primoli era mucho más pequeño, por lo que Praz tuvo que ‘reproyectar’ su colección, marcando exactamente donde poner las cosas en la nueva casa para mantener su sentido y relaciones. El resultado aparente es que la casa no ha cambiado, lo cual sería cierto, ya que, en realidad, la casa de Mario Praz está en su colección. Sin embargo, en el caso de Praz, parece relativamente sencillo adaptar una colección entre dos apartamentos en dos palacios romanos, puesto que a pesar de las diferencias se trata de una misma tipología.

Volviendo a Frederic Marès, cuya colección sobrepasó los límites de su piso en el Eixample y buscaba otro lugar para ella, estaba decidido a comprar una casa cercana al Palau Major para instalar sus colecciones cuando el Ayuntamiento de Barcelona le propuso destinar el propio Palau Major para un museo de sus colecciones. Explica Marès que la ambición de tal propuesta superaba “su proyecto, meditado y acariciado”, pues sus colecciones, “el número y tamaño de las piezas, se adaptaban a las posibilidades del edificio que él había escogido”, es decir, “una casa de proporciones normales, no un museo que ocupara una manzana de cinco casas”²⁸. Está claro que adaptar una colección a un espacio tipológicamente tan distinto, especialmente en cuestión de tamaño, no era una tarea fácil. Sin embargo, Marès consiguió transmitir la esencia de su primer proyecto para la colección también en el museo. Dejando por un momento las salas dedicadas a la colección de escultura, que por tamaño y naturaleza necesitan dimensiones especiales; en las salas del ‘museo sentimental’, cuya colección se compone de pequeños objetos

28 Frederic Marès Deulovol y Museu Frederic Marès, *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades : memorias de la vida de un coleccionista* (Barcelona: Museu Frederic Marès, 2000).p.184

de arte, se reconoce fácilmente la intención de asimilar el espacio a un interior doméstico. Por un lado, se reproducen en la medida de lo posible las dimensiones domésticas, por ejemplo en las salas, que podrían ser perfectamente habitaciones de una casa (grande), con una altura de techos acorde a un interior doméstico. Por otra parte, el uso del mobiliario para contener la colección aporta una apariencia de ambiente doméstico. Es cierto que son vitrinas, armarios, cajones para exponer piezas pequeñas, y no estrictamente muebles de uso funcional en una casa, pero es efectivamente mobiliario de tamaño doméstico que podría estar perfectamente en casa de un coleccionista. De hecho, recuerdan al piso del Eixample de Marès donde utilizaba todos los muebles disponibles para guardar su colección, como describe una de sus visitas: “después de recorrer todas las habitaciones, materialmente invadidas por cientos de objetos, (...) empezó a abrir muebles, armarios, arcones, y ¡asombro!, empiezan a salir piezas valiosas”²⁹. Así, en el Museo Marès, a través de la naturaleza de la colección, el tamaño de los objetos, los muebles que los contienen, la dimensión de las salas, se reconoce una referencia implícita a la representación humana y sus medidas, característica propia del espacio doméstico.

29 Ibid.p.182

6

LA COLECCIÓN COMO PROYECTO

1 LA CONDICIÓN ARTÍSTICA

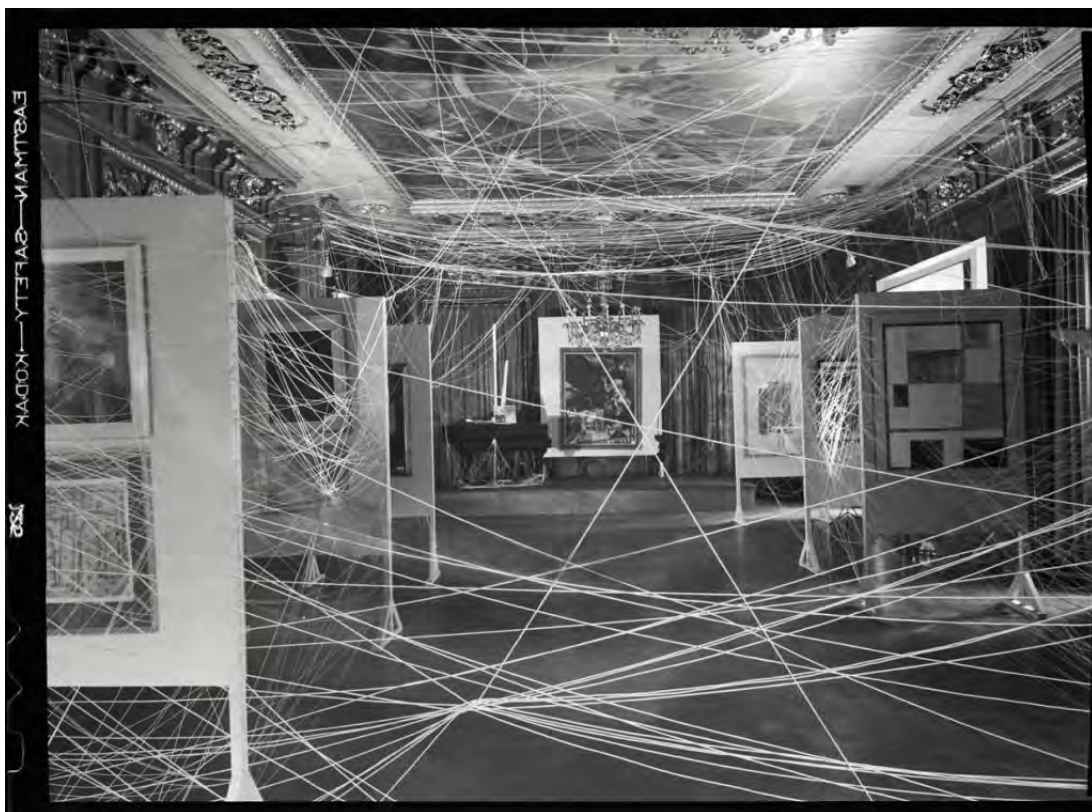
La casa del coleccionista no es la casa del arte, como un museo, ni siquiera una casa que contiene obras de arte, sino que es la casa de una colección. Es decir, se caracteriza “justamente por haber quedado íntimamente impregnada de la condición artística de su creador, esto es, por haberse convertido ese entramado de relaciones objetuales en obra de arte”, por haberse convertido en colección. “Y no importa cuál sea la propia naturaleza de tales objetos, ni de donde procedan, ni como han aparecido, ni quién haya sido su fabricante o su creador. Lo importante es el nuevo significado que alcanzan en el interior de las relaciones de este nuevo universo en la casa del (coleccionista) y que no puede ser sino un significado poético”¹. Se constata aquí lo que ya se ha ido explicando: lo fundamental de la colección es ese relato que da sentido a un conjunto de objetos, construyendo así una cosa nueva (la colección) con un significado nuevo. La casa del coleccionista, por lo tanto, está impregnada de esa ‘condición artística’, del argumento que relaciona todas las cosas que hay en ella, incluido el propio coleccionista. En ella se hace evidente cómo un universo doméstico de objetos construido por un personaje puede modificar el significado aislado de esos mismos objetos, incluso ser “por completo transformados y trastocados hasta alcanzar un nuevo significado poético en el conjunto del universo objetual al que ahora pertenecen”².

Estas afirmaciones podrían ilustrarse perfectamente con las imágenes de la instalación *A mile of string*, realizada por Marcel Duchamp en la exposición *First Papers of Surrealism*, en Nueva York 1942. La instalación consistía en una milla de cuerda que se iba enredado creando una red, uniendo las obras expuestas, techo, suelo, paredes, hasta envolver todo el espacio expositivo. La cuerda se interpretó como una guía que “dirigía a los visitantes a esta o aquella pintura con un sentido preciso de contraste”³. En este sentido, parece que *A mile of string* fuese una

1 José Ramón Sierra Delgado, *Sobre el destino poético de los objetos cotidianos. En la casa del artista no adolescente no habita el diseño* (Barcelona: Escola Tècnica Superior d’Arquitectura de Barcelona. Universitat Politècnica de Catalunya, 1996).

2 Ibid. p.50

3 Elsa Schiaparelli, citado en John Vick, «A New Look: Marcel Duchamp, his twine, and the 1942



A mile of string

Instalación de Marcel Duchamp, 1942

Fotografía: John Schiff

Imagen: Philadelphia Museum of Art_Art Resource NY

radiografía de la casa del coleccionista, donde de pronto se descubre el entramado de relaciones entre los objetos y también con el espacio que los contiene, al hacer visibles unas asociaciones que de otra forma sólo se intuían. Lo que consigue Duchamp es revelar a ojos de todos el argumento detrás de la colección, materializar el relato que antes sólo veía el coleccionista.

De algún modo, la obra de Duchamp se refiere indirectamente a la ‘condición artística’ de la colección que decía José Ramón Sierra. La red de cuerda visible hace caer en la cuenta de lo invisible, es decir, permite reconocer la *mirada* – a la que se refería Walter Benjamin en capítulos anteriores – que sabe ‘leer lo que no está escrito’ y que está detrás de toda colección. Esta mirada que da significado e , en el fondo, una intención, la voluntad de crear algo nuevo. Así, se pone de manifiesto que la invención de un relato alrededor de unos objetos, el poner en relación las cosas, disponerlas en el espacio, son actos propositivos equiparables a un proyecto.

First Papers of Surrealism Exhibition», *The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, last modified 2008, accedido mayo 22, 2019, https://www.toutfait.com/a-new-look-marcel-duchamp-his-twine-and-the-1942-first-papers-of-surrealism-exhibition/#N_7_.

2 EL COLECCIONISTA COMO CURATOR

El coleccionista selecciona, ordena y coloca los objetos que conforman su colección; mediante estas acciones los dota de un nuevo significado poniéndolos en relación, y así, se convierte en una especie de comisario. Según Hans Ulrich Obrist, *comisariar* tiene que ver principalmente con conectar, con aproximar cosas, por lo que la tarea del comisario consiste en “hacer uniones, permitir que diferentes elementos se toquen”⁴. En este sentido, podríamos decir que ambos – coleccionista y comisario – son algo así como ‘establecedores de afinidades’ , en otras palabras, contadores de cuentos como los que interpretaban el *fi mamento*⁵.

Sin embargo, la figura del comisario no siempre ha tenido este significado . El término *comisario* se usa en español para referirse al inglés *curator*, que proviene del término latín *curare*, ‘cuidar de’. A lo largo de la historia, el *curator* ha sido una persona u oficio cuyas tareas han variado mucho⁶, aunque siempre con un significado cercano a ‘tener cuidado de algo’. En la antigua Roma, los *curatores* eran sirvientes civiles responsables de supervisar las obras públicas como los acueductos o termas; en contraste, en la época medieval, el *curatus* era un sacerdote que debía cuidar de las almas de la parroquia, un sentido totalmente metafísico. No fue hasta finales del siglo XVIII cuando se empezó a denominar *curator* al encargado de cuidar de la colección de un museo, de donde deriva la actual profesión del *curator* o comisario. Así, el papel profesional del comisario se divide en cuatro perfiles distintos: primero, la preservación de la colección de arte o patrimonio encargada; segundo, la selección de nuevas obras a medida que pasa el tiempo y se amplía la colección; luego, la investigación o el conocimiento de las obras de la colección, contribuyendo también a la historia del arte; y, finalmente , la organización de exposiciones, disposición y exhibición de las piezas. Sin embargo, es cierto que la

4 Hans Ulrich Obrist, *Ways of curating* (London: Penguin Books, 2015).p.1

5 Ver la cita inicial del capítulo 2 de esta tesis.

6 Para más información acerca de la historia y evolución del comisariado ver: Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating* (Zurich: JRP Ringier, 2008).

práctica contemporánea del comisariado está más centrada en esta última tarea, por lo que se concibe al comisario como creador de exposiciones, separándolo de las otras tareas más tradicionales del cuidado de la colección, que a menudo se atribuyen a la figura del ‘conse vador’ de museo.

En definit va, en mayor o menor medida los cuatro perfiles del comisario se aplican perfectamente al coleccionista: conservar su colección, seleccionar piezas nuevas, conocerlas – incluso recreándose en su historia personal, – y disponerlas con un sentido en el espacio. De algún modo, esta última función engloba también las anteriores y, de nuevo, pone el acento en dos aspectos importantes de la colección ya mencionados. Por un lado, el hecho de dotar de sentido a un conjunto, cosa que tanto coleccionista como comisario realizan mediante la asociación y relación de sus elementos. Por otro, la construcción de un proyecto espacial con la disposición de las piezas de la colección. En este sentido, resulta significativo que los primeros *curators* encargados de crear exposiciones profesionalmente en un museo fueran los llamados *décorateurs* del Louvre. Es decir, el proyecto y montaje de una colección era una labor principalmente espacial, una especie de proyecto de interiores, equiparada a una ‘decoración’. La serie de pinturas de Hubert Robert sobre la conversión de la Gran Galería del Louvre en museo⁷ es un buen ejemplo de cómo los *décorateurs*, quienes también solían ser artistas, se responsabilizaban del proyecto, su planificación y de organizar y colgar las pinturas para las exposiciones, estandarizando así la práctica de instalación de colecciones en los museos con el objetivo de lograr la mejor exposición tanto por cronología como por similitudes temáticas.

En realidad, actualmente el comisariado y el montaje de exposiciones están vinculados a otros conceptos distintos que, sin embargo, siguen estrechamente ligados a la colección. Ulrich Obrist explica que la propia idea de exposición implica la posibilidad de “hacer disposiciones, asociaciones, conexiones y gestos mudos, y, a través de esta *mise en scène*, hablar”⁸. Es decir, transmitir algo, contar una historia a

7 Ver capítulo 1, página 39 de esta tesis.

8 Obrist, *Ways of curating*, p.32

través de las relaciones y disposiciones de los objetos, como ocurre en la colección. Por otra parte, hay una creciente tendencia a usar la palabra ‘comisariar’ o *curate* aplicada a muchos contextos, extendiendo una cierta idea del comisariado ligada a un “ser creativo, flotando libre por el mundo haciendo elecciones estéticas sobre dónde ir, qué comer, vestir o hacer”⁹. Ulrich Obrist argumenta que se debe a las características de la vida moderna, donde es imposible ignorar la cantidad de datos, información, imágenes, proliferación de ideas y productos materiales que se crean. El resultado es que, en comparación con épocas pasadas, se ha convertido en más importante elegir de entre lo que ya hay que producir objetos nuevos. En este contexto, se pone de manifiesto la tendencia de aplicar “la palabra *curating*’ a todo lo que implica sencillamente hacer una elección”¹⁰.

A pesar de que esta tendencia puede, en cierto sentido, banalizar el significado y la función del comisario, también pone en valor su tarea de elegir (bien) y tomar (buenas) decisiones para construir un (buen) proyecto. De algún modo, se constata que el hacer una elección, decidir, ya es empezar el proyecto. Como se ha expuesto anteriormente, esta realidad está directamente relacionada con el origen de la colección - el momento en que una mesa, una alfombra, una baratija se convierten en una ‘pieza’- que no es debido a un acto, sino a un significado. Es decir, la colección es tal no por acumular objetos (acto), sino por elegirlos de entre muchos y darles un sentido con una intención detrás. Así se manifiesta, una vez más, cómo la colección se convierte en proyecto.

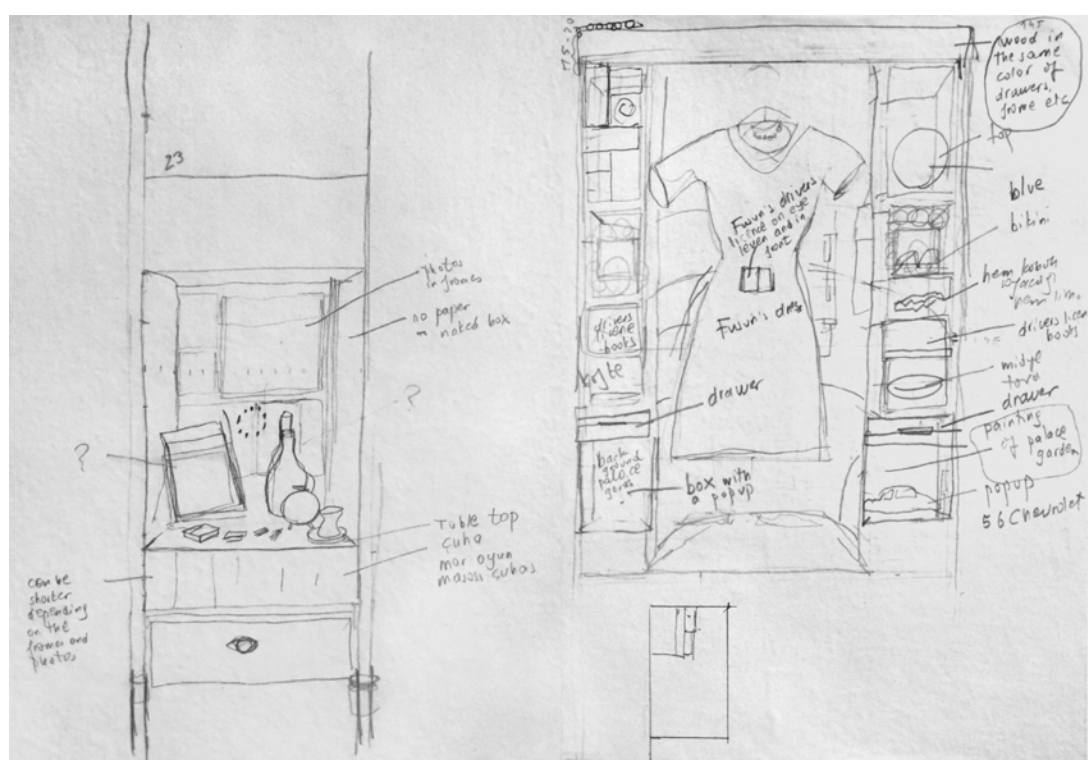
9 Ibid. p.23

10 Ibid. p.24

3 EL COLECCIONISTA COMO DISEÑADOR

El caso de Orhan Pamuk y *El museo de la inocencia* es un ejemplo perfecto para comprender la idea de la colección como proyecto. *El museo de la inocencia* podría describirse como una *novela* de ficción que explica la historia de una colección y cómo se acaba convirtiendo en un museo real. También podría describirse como un *museo* existente donde se expone una colección de objetos cuya historia ficticia se cuenta en un libro. O podría serlo todo a la vez. En realidad, la clave de la cuestión es que la colección de objetos es real y el Museo de la Inocencia, en formato libro o museo, gira en torno a ella. Es decir, el Museo de la Inocencia es principalmente una colección, que se exhibe en un museo y cuya historia se narra de forma ficticia en una novela. En definitiva, se trata de un proyecto que engloba las tres partes: objetos, museo y novela; en otras palabras: colección, espacio y relato.

Es significativo que Pamuk concibió el Museo de la Inocencia en sus tres vertientes desde el principio, reforzando la idea de que es un proyecto conjunto que no surgió a posteriori, y además, es importante subrayar que lo primero que necesitó hacer Pamuk es empezar a reunir los objetos que formarían parte de la historia. Por lo tanto, la parte esencial de este proyecto son los objetos de la colección, éste es el proyecto fundamental. Pamuk explica cómo a medida que coleccionaba objetos, imaginándolos en su museo, se iba desarrollando la historia en su mente. Asimismo, llegó un punto en que resultó forzoso para continuar encontrar la casa (real) donde se desarrollaría la novela y que luego se convertiría en museo. Como una pieza más de la colección, la casa era necesaria para imaginar el escenario donde los objetos tomaban vida, por un lado, pero también para concebir la disposición de su colección en el espacio del futuro museo. Es decir, el espacio ligado a los objetos formó parte imprescindible del proyecto desde muy al principio. De hecho, el proyecto arquitectónico y museográfico del Museo de la Inocencia resulta ejemplar en el sentido de que es un fiel reflejo del relato que da sentido a la colección. Como se explica más adelante, el museo se puede considerar un relato construido en el espacio, en forma de espiral ascendente, donde los objetos se van sucediendo unos



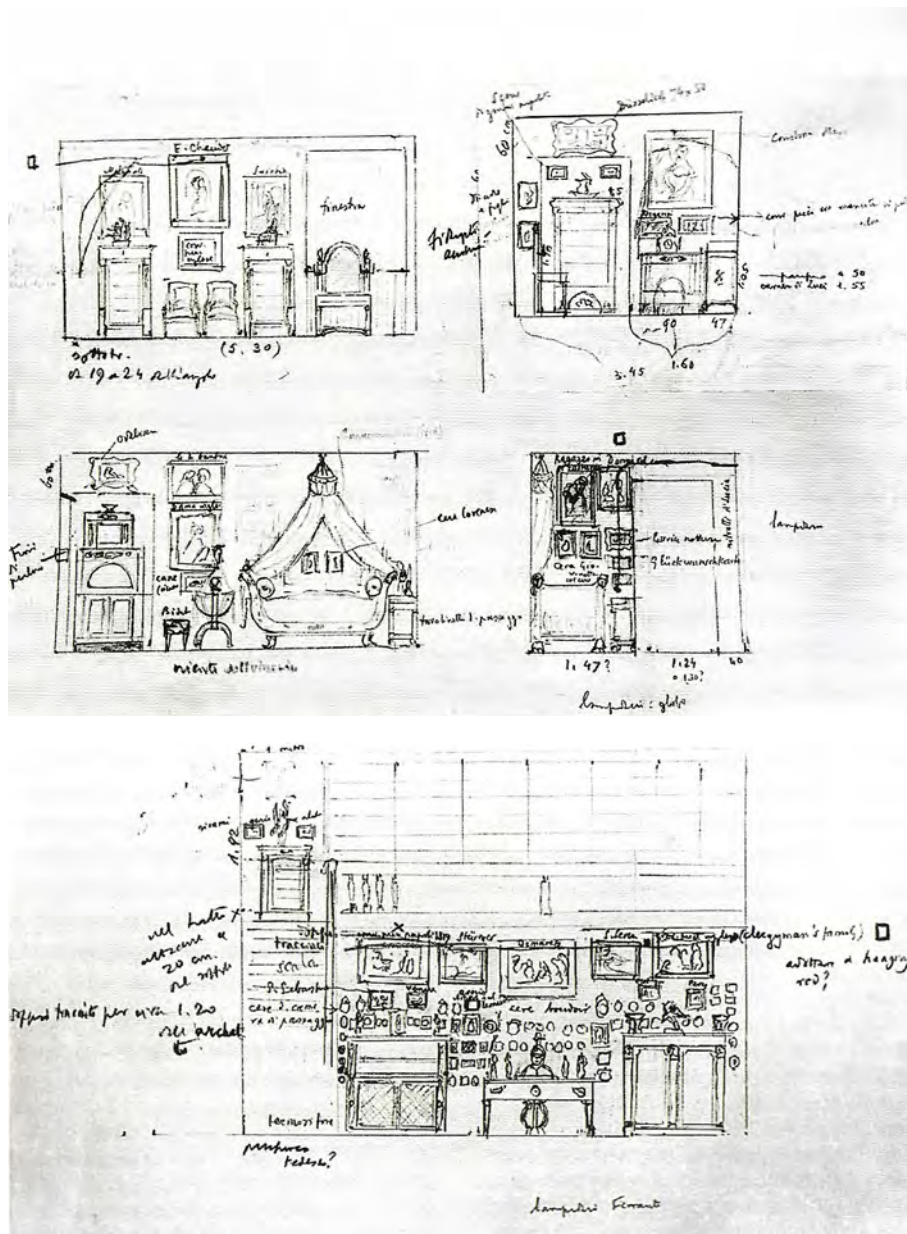
Esbozos de proyecto de las vitrinas n°25 y n°73 del Museo de la Inocencia
Orhan Pamuk
Fotografía del autor

detrás de otros en vitrinas que siguen el estricto orden de los capítulos de la novela.

Así, este proyecto es una demostración de cómo el coleccionista se transforma en *curator*, en proyectista. El propio Pamuk no se consideraba a sí mismo sólo coleccionista o escritor, sino que se comparaba con un ‘diseñador entusiasmado’, con la capacidad de convertir cada pequeño objeto en un elemento de algo mucho mayor: una novela, un museo y una colección. Resultan significativos los dibujos de Pamuk que se exponen en el propio museo, donde están esbozadas las diferentes vitrinas con anotaciones que detallan qué objetos colocar, dónde, con qué acompañarlos, cómo iluminarlos, etc. Son dibujos de proyecto de una colección. Además, son croquis de pequeñas escenografías, pues cada una de las vitrinas es, a su vez, un mini proyecto compositivo, una representación de una escena en un teatrino contemporáneo.

Se pueden observar, también, los bosquejos que realizó Mario Praz para el traslado de su colección del Palazzo Ricci al Primoli en 1968. En ellos, el coleccionista dibuja los distintos alzados de cada una de las estancias, incluyendo uno por uno los objetos de la colección en el lugar dónde debían situarse. En los esbozos incluso se detallan las medidas exactas de las habitaciones y del espacio que ocupan las cosas, puesto que, al trasladarse a un apartamento más pequeño, uno de los problemas principales era que volviera a caber todo sin modificar la composición decorativa, el ambiente original. De hecho, en la Casa de la Vida Praz relata cómo “calculó los espacios disponibles mediante la reducción de medidas a milímetros, y dibujó para cada habitación la disposición de los muebles y de los cuadros”¹¹, cosa que, por otra parte, le facilitó enormemente la mudanza y colocación de su colección sin extraviar nada. Es evidente que no se trataba únicamente de una cuestión de encaje matemático de las piezas, sino que había una gran intención detrás por mantener el ambiente interior, por reproducir el espacio doméstico original. Por ejemplo, Praz contó con la ayuda del arquitecto Goffredo Lizzani para resolver el problema de realizar un balcón corrido superior donde colocar su extensa biblioteca. En cambio, ‘proyectó’ él mismo otras soluciones, como es el caso de algunas ventanas para

11 Mario Praz, *La casa de la vida* (Barcelona: Debolsillo, 2004), p.531



Dibujos de Mario Praz para la nueva disposición de la colección en el Palacio Primoli.
 La habitación de Lucía, 1968
 La pared de las ceras, 1968
 Imagen: de P. Rosazza, «La casa museo de Mario Praz en Roma», *Goya Revista de Arte* 291 (2002)

las que “dibujó, siguiendo el modelo de drapeados en las acuarelas de interiores alemanes de principios del siglo XIX, una colgadura única que resultó de gran efecto”¹², ya que estaban orientadas de forma contraria al Palazzo Ricci y entraba mucha más luz natural, lo cual distorsionaba la percepción del ambiente interior y la decoración.

En realidad, ambos casos son una muestra del trabajo de proyecto existente detrás de una colección, incluso de ‘proyecto arquitectónico’ o espacial. No hay una evidencia más clara que los dibujos de un coleccionista sobre la disposición y relaciones de los objetos de su colección en el espacio, para constatar que la colección constituye un proyecto. Al fin y al cabo, el dibujo es una herramienta que refleja el pensamiento y las intenciones espaciales, asociativas e incluso escenográfica, que se esconden detrás de las líneas.

12 Ibid.

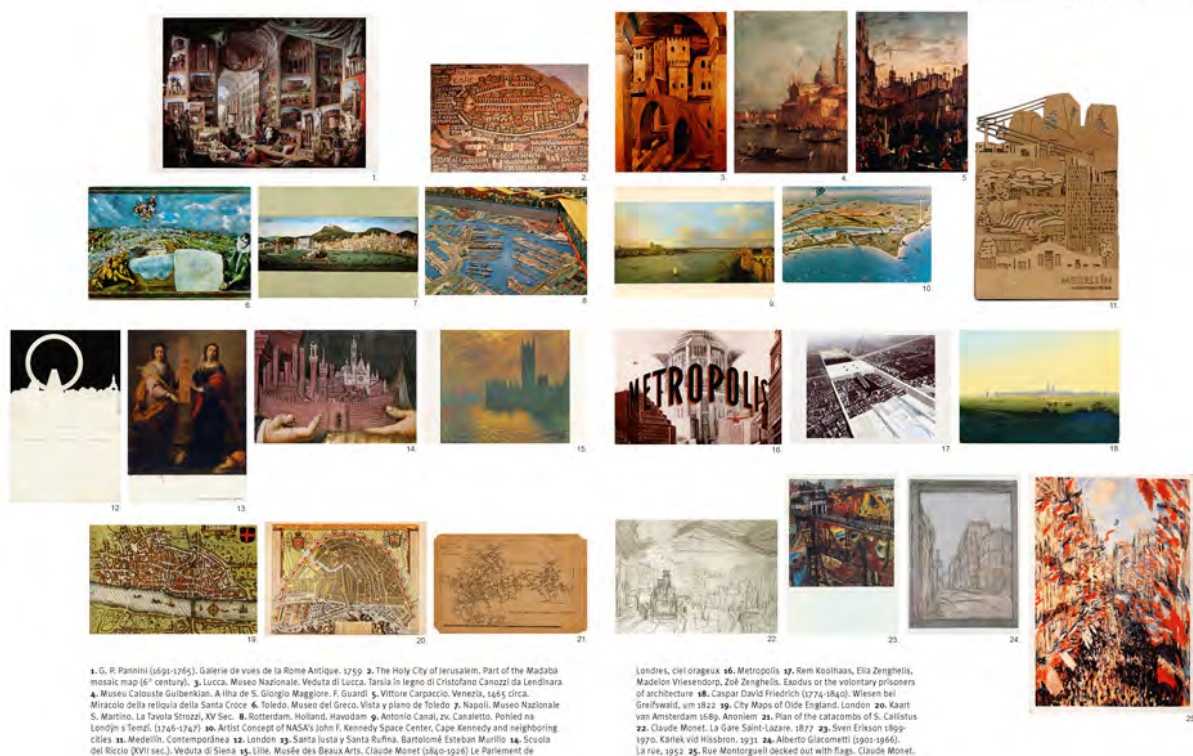
4 INVESTIGACIÓN Y PROYECTO

“Hacer una colección es encontrar, adquirir, organizar y guardar elementos, ya sea en una habitación, una casa, una biblioteca, un museo o un depósito. También es, inevitablemente, una forma de pensar sobre el mundo – las conexiones y principios que produce una colección contienen conjeturas, yuxtaposiciones, hallazgos, posibilidades y asociaciones experimentales. Hacer colecciones, se podría decir, es un método para producir conocimiento”¹³. Ulrich Obrist apunta aquí una idea ya expuesta anteriormente. Tanto Goethe, como Aby Warburg o Quiccheberg, con sus respectivas propuestas y sistemas de colección, plantean la colección de objetos y su visualización como una forma de producir nuevas relaciones y así generar conocimiento, en otras palabras, provocar un pensamiento activo y propositivo. Aquí se propone extender esta idea y plantear la colección también como una forma de investigación y una forma de proyectar.

En este sentido, es relevante la semejanza entre el *curator*, que busca, argumenta y expone una determinada colección; y el proyectista, que observa e interpreta una realidad (la ciudad, la vivienda, etc), y se carga de argumentos para luego intervenir sobre ella. Se comparten dos actividades fundamentales, la investigación y la proposición. Un caso ejemplar de este enfoque es la tesis doctoral de Jordi Sardà *Sólo imágenes. La tarjeta postal, vehículo de conocimiento urbano*, leída en Barcelona en 2012. En esta tesis, el investigador es también un coleccionista de postales de elementos urbanos - de una ciudad concreta - que reúne un material seleccionado, lo ordena según unos temas de interés construyendo distintas colecciones dentro de la inicial, y así los dota de un sentido. Es una muestra de cómo “sin darse cuenta se ha pasado de coleccionar postales a coleccionar lugares urbanos”¹⁴, y mediante las afinidades y asociaciones entre ellos se convierte en un ‘vehículo de conocimiento’ sobre la ciudad. La tesis supone una investigación, una búsqueda, pero también una

13 Obrist, *Ways of curating*.p.39

14 Xavier Monteys, «La ciudad como colección», en *Ciudad Recortada* (Barcelona: Catálogo de la Exposición Ciudad Recortada. Colegio de Arquitectos de Cataluña, 2016), 143-161.



Página de la tesis Només imatges. La targeta postal, vehicle del coneixement urbà de Jordi Sardà.
 Imagen: J. Sardà, *Només imatges. La targeta postal, vehicle del coneixement urbà*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Cataluña, 2012.

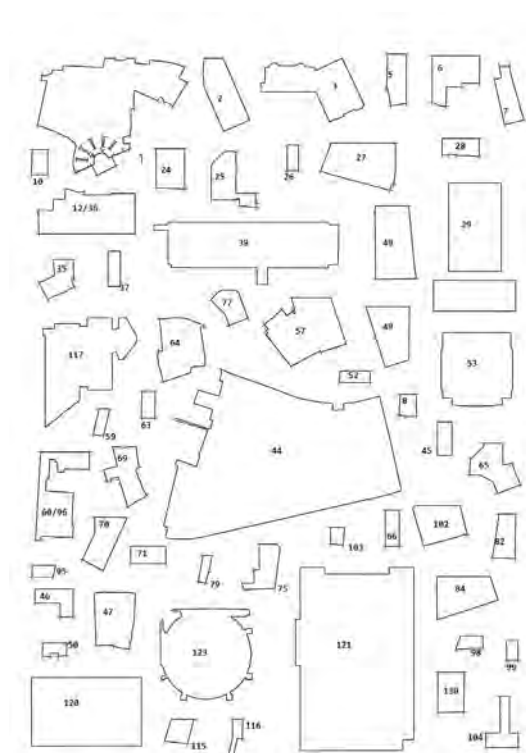
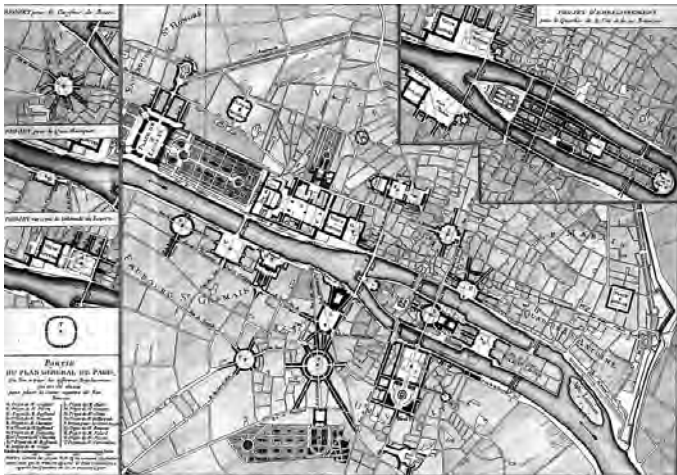
propuesta, una forma determinada de mirar las cosas, y, por lo tanto, un proyecto.

Otro ejemplo claro de colección-proyecto (y proyecto arquitectónico) es el Plan para París realizado por Pierre Patte en 1765. Patte reunió las propuestas presentadas para el proyecto de la Place Royale en 1749 que se habían descartado, y las aprovechó disponiéndolas en otros lugares distintos de París. Creó así una especie de proyecto de un París análogo, una ciudad imaginada a partir de una colección verdadera de plazas proyectadas (por otros) que él propuso colocar en otros puntos de París. Es decir, el plano presenta una “colección operativa”, que “da lugar a un proyecto que trasciende a los proyectos considerados individualmente y se convierte en un proyecto para la totalidad de París”¹⁵. Sin duda, la ciudad constituye un ámbito de trabajo rico y heterogéneo que permite fácilmente mirarla con ‘ojos de coleccionista’, pues basta con querer verlas para empezar a descubrir las colecciones que puede contener. El trabajo consiste en “encontrarlas, hacerlas visibles y dotarlas de sentido mediante un argumento”¹⁶, porque las cosas ya están ahí, sólo hay que fijarse en ellas y relacionarlas con una línea argumental. De algún modo, esto es lo mismo que sugieren los dibujos de derivas situacionistas de Guy Debord en París, la *Guide Psychogéographique* o *Naked City*, donde se muestran fragmentos de la ciudad flotando sin fondo, relacionados con flechas. Es decir, una colección de piezas, urbanas en este caso, entre las que se establecen conexiones y semejanzas. Esto mismo es lo que se plantea en los distintos trabajos de investigación que se han desarrollado en el Seminario de investigación del Máster de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela de Arquitectura de Barcelona entre 2008 y 2015¹⁷. En ellos, el investigador reúne su propia colección de elementos urbanos (plazas, calles, monumentos, iglesias, exposiciones, ...), establece alianzas y afinidades entre ellos construyendo un conjunto que les otorga una transcendencia. En muchos casos, los dibujos de estas colecciones son propositivos pues “rellenamos instintivamente

15 Ibid.

16 Ibid.

17 Para más información de estos trabajos, consultar *Ciudad Recortada*. Xavier Monteys y Juliana Arboleda, eds., *Ciudad Recortada* (Barcelona: Catálogo de la Exposición Ciudad Recortada. Colegio de Arquitectos de Cataluña, 2016).



Plan Pierre Patte para París
 Pierre Patte, 1765
 Imagen: www.quondam.com/17/1765.htm

Guide Psychogéographique
 Guy Debord, 1957
 Imagen: de *Ciudad Recortada*, Barcelona: Catálogo de la Exposición Ciudad Recortada. Colegio de Arquitectos de Cataluña, 2016.

El Grec en dos catálogos
 Anna Sala Giral, 2011
 Imagen: de A. Sala, *El Grec en dos catálogos*. Proyecto final de máster, Universidad Politécnica de Cataluña. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. 2011

el espacio entre las figuras y en ese rellenar se está un argumento”¹⁸, el argumento que las une y les da sentido. Estos dibujos recuerdan a las láminas del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, compuestas por imágenes de fragmentos sobre un fondo negro. El fondo negro es como el mar que une y separa al mismo tiempo las islas de un archipiélago, es el espacio que permite establecer todas las asociaciones posibles, es el argumento de la colección.

En definitiva, la colección tiene que ver directamente con el arte de unir y separar cosas. Alighiero Boetti decía que el artista, como el *curator*, – y, se podría añadir, el proyectista – tenía que ver con “hacer posibles las cosas imposibles”¹⁹. En otras palabras, el artista, *curator*, coleccionista o proyectista, tratan de hacer visible lo invisible, pues saben ‘leer lo que no está escrito’, interpretarlo y construir algo nuevo con eso. Ulrich Obrist explica que en su juventud conoció a los artistas Fischli y Weiss, quienes a través de su obra “expandieron su definición de arte – y esta es tal vez la mejor definición de arte: la que expande la definición”²⁰. Esta explicación sugiere plantearse en otros términos en qué consiste verdaderamente proyectar, y el proyecto de arquitectura en concreto. En este sentido, la colección constituye un claro ejemplo de proyecto que excede los límites convencionales de lo que significa proyectar. Es evidente que al proyectar no sólo se construyen edificios, el proyecto permite construir infinitas realidades, construir espacios, construir colecciones, construir relaciones entre las cosas... Se trata de hacer realidad lo inexistente, y la colección es una muestra de que eso no consiste únicamente en dar forma, sino que también es dar argumentos a las cosas. Quizás, como apunta Ulrich Obrist, el mejor proyecto es aquel que permite expandir la noción que se tiene de proyecto.

18 Montoya, «La ciudad como colección».

19 Obrist, *Ways of curating*, p.10

20 Ibid.

PARTE II

La segunda parte de la tesis reúne seis colecciones en las que se narra a través de un relato la casa que las contiene y la vida del coleccionista. Es decir, se trata de seis obras de literatura en las que se describe a través del texto un espacio doméstico concreto partiendo de los objetos que configuran las diferentes habitaciones, al mismo tiempo que se va dibujando un retrato del personaje que los ha coleccionado y

Autor	Título de la obra	Año	Lugar
John Soane	<i>Description of the house and museum, on the north side of Lincoln's Inn-Fields, the residence of Sir John Soane</i>	1835	Lincoln's Inn Fields 12-13-14, Londres
Edmond de Goncourt	<i>La maison d'un artiste</i>	1881	67 Blvd de Montmorency, Auteuil- París
Joris-Karl Huysmans	<i>A contrapelo</i>	1884	Fontenay-aux-Roses, París
Mario Praz	<i>La casa de la vida</i>	1979	Palazzo Ricci, Palazzo Primoli-Roma
Orhan Pamuk	<i>El museo de la inocencia</i>	2008	Estambul
Edmund de Waal	<i>La liebre con ojos de ámbar</i>	2010	París- Viena-Tokio- Londres

de su vida¹. Las obras seleccionadas son las siguientes:

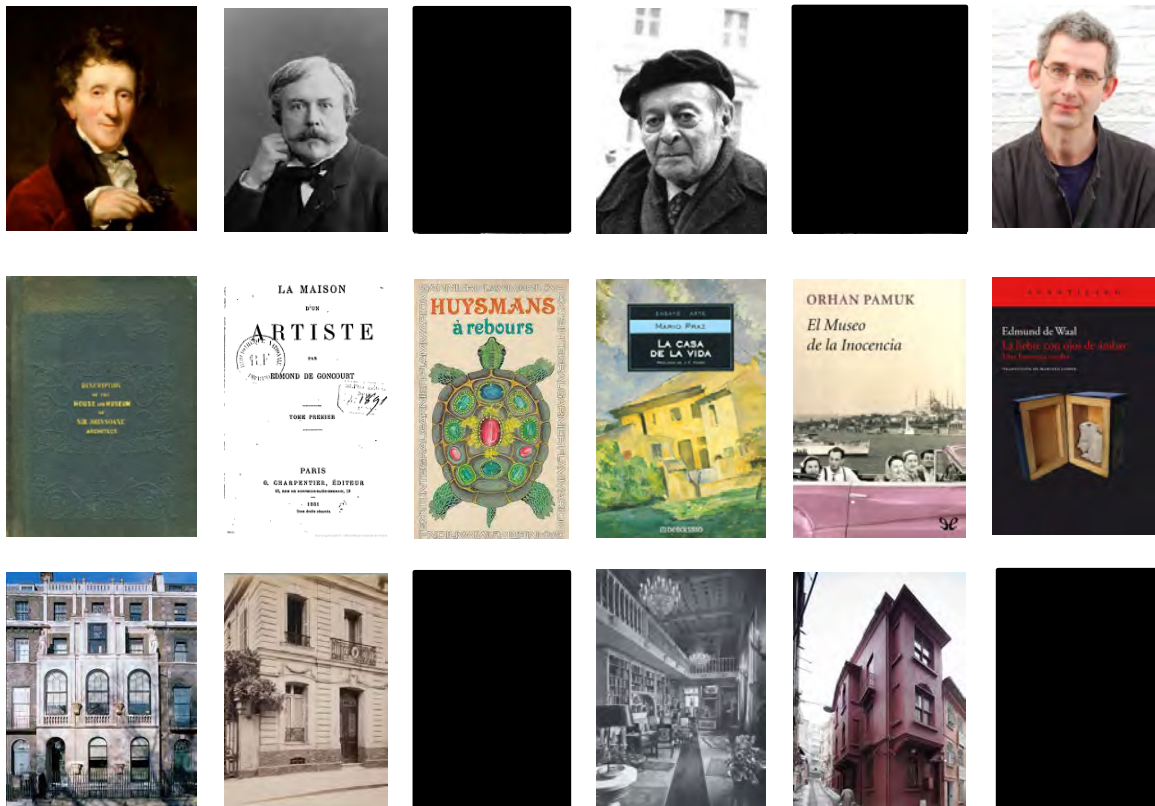
Lo relevante de estos casos es, en primer lugar, que explican una colección, cuyos objetos reflejan la vida de una persona, retratan su personalidad, y se convierten en una especie de autobiografía material. Esta colección está contenida en una casa, por lo que se trata de un ambiente doméstico, un espacio íntimo que acoge la vida cotidiana. En segundo lugar, se describe la casa a través de un texto, cosa que permite explicarla no sólo en términos de distribución funcional o de medidas sobre un plano, sino que el espacio se cuenta en la medida de la importancia de las habitaciones para el habitante, o de los objetos que contienen, o de la atmósfera que evoca, añadiendo así capas de información relativas a la esfera doméstica y la vida que enriquecen su comprensión y permiten imaginar e interpretar el espacio en otros términos. Por último, la presencia del coleccionista, resulta esencial la figura del personaje que da sentido a la colección y al espacio, puesto que habita en él. En este aspecto, se trata de obras autobiográficas, pues cuentan la vida de alguien a través de los objetos y los espacios de su casa.

Evidentemente cada una de las obras tiene sus características y matices, y pone el énfasis en un aspecto distinto, por lo que en unas destaca la construcción del espacio interior, como es el caso de los hermanos Goncourt; en otras la personalidad del coleccionista, como en la novela de Huysmans; y en otras la historia o biografía que cuentan, como en la *Liebre con ojos de ámbar* de de Waal. Esta diversidad ofrece un panorama amplio de posibilidades en las que casa, colección y coleccionista se relacionan, permitiendo establecer comparaciones entre ellas y, sobre todo, poniendo de manifiesto que es el relato el que las organiza en un sentido u otro.

Por otra parte, es interesante que no todas las obras narran historias reales, es decir,

1 La relación entre la casa descrita en la literatura y el personaje que la habita se aborda también en la investigación de Juan Calatrava sobre las casas en la literatura de Jules Verne. Ver Calatrava, J. "Habitar la aventura: casas de Jules Verne", *La Casa. Espacios domésticos, modos de habitar*. II Congreso Internacional Cultura y Ciudad, Universidad de Granada. (Madrid: Abada Editores, 2019).

algunas son totalmente o en parte una construcción ficticia. La obra de Huysman , por ejemplo, es una ficción completa, no existe la casa, ni el personaje , ni la colección, aunque el protagonista – Jean Floressas des Esseintes – es una especie de reflejo del propio autor , por lo tanto, hasta cierto punto tiene carácter autobiográfico . En el caso de *El Museo de la Inocencia* la novela narra una historia ficticia, pero la colección de objetos y el espacio donde los reúne (primero casa y luego museo) son reales. De hecho, Pamuk construye el Museo de la Inocencia que primero describe en su libro. A esto se suma que algunos casos existieron pero no se han conservado, como la colección Goncourt, con lo cual se encuentran a medio camino entre



El gráfico muestra los casos por columnas. De arriba a abajo: personaje, relato y casa. Los huecos en negro corresponden a personajes o casas de ficción

ficción y realidad. Así, se trata de un conjunto heterogéneo que se presta a jugar con lo real y lo irreal, asimilando las casas verdaderas con las imaginarias y haciendo equivalentes todas las colecciones. En cierto modo, al mezclar indistintamente ficción y realidad ambas cosas se aproximan, así lo ficticio adquiere veracidad y lo real acentúa su fantasía.

El análisis de las obras se centra tanto en la narrativa como en el espacio arquitectónico que se describe, las cualidades de la colección, la personalidad del coleccionista y las distintas asociaciones que se establecen entre ellas. De algún modo, se hace referencia a los mismos temas que se desarrollan de forma individual en la primera parte, que en esta segunda se abordan de forma conjunta en relación a cada uno de los ejemplos. Es decir, se vuelven a mirar las mismas cosas, pero desde otra perspectiva.

Las seis obras que se presentan están ordenadas cronológicamente, de modo que, como se ve en el diagrama adjunto, es fácil extraer relaciones temporales entre ellas. Así, por ejemplo, Goncourt y Huysmans eran contemporáneos, de hecho, eran amigos y Huysmans conocía de primera mano la casa y la colección de Goncourt, hasta el punto de que a su muerte fue Huysmans el encargado de subastarla. Por lo tanto, *A contrapelo* está claramente influenciada por *La maison d'un artiste*, se trata de reproducir la misma experiencia pero a un nivel mucho más radical y degenerado, lo que precisamente la ficción le permite. Mario Praz conocía ambas obras literarias y las menciona, en especial se refiere a Goncourt para contradecir la postura de éste respecto al destino final que debe tener su colección: uno cree que en su ausencia pierde el sentido y debe subastarse, mientras que Praz está convencido de que se debe conservar como museo. En otros términos, Orhan Pamuk – en palabras del protagonista de su novela – se refiere expresamente a la idea de que alguien escriba un libro explicando su historia y la de sus objetos como hace Mario Praz, y se va de viaje por el mundo a visitar casas museos que le inspiren para el suyo, destacando el de Frederic Marès en Barcelona. El caso de Edmund de Waal es representativo porque narra una historia familiar en el tiempo, de forma que la obra tiene episodios contemporáneos con autores y obras anteriores, haciendo referencia directa a Goncourt y Huysmans.

En este sentido, es importante destacar que todos estos casos tienen un precedente

que podría considerarse común, la obra de Xavier de Maistre *Viaje alrededor de mi habitación* (1794). De Maistre explica la historia de un oficial que durante un periodo de arresto pasa 42 días y noches encerrado en su habitación. El autor describe los muebles, objetos y pinturas que se encuentran en la habitación, y a través de ellos narra pensamientos, costumbres o anécdotas como si fuera un viaje que ha realizado a un país extranjero. Esta obra experimenta con la capacidad de usar el espacio físico y los objetos que le rodean como punto de partida para expandir la mente, viajar, inventar una historia; de forma similar es lo que ocurre en las obras analizadas en esta tesis.

Por otra parte, es relevante mencionar el caso del Museo F. Marès de Barcelona, concretamente el área destinada al Museo Sentimental. Frederic Marès reunió una importante colección de objetos pequeños, cotidianos, ‘sentimentales’, en paralelo a su colección de escultura. Los acumulaba en su casa, llenando por completo mobiliario y paredes de todas las estancias, hasta que ante la necesidad vital de espacio tuvo que buscar otra solución y, entonces, surgió la posibilidad de crear un museo. Además, Marès también escribió un libro – *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista* – donde relata su vida de coleccionista, la gestación del Museo Marès, las anécdotas de adquisición de las piezas, etc. En cierto sentido, guarda muchas relaciones con las obras seleccionadas en la tesis, desde las características de la colección sentimental, el espacio doméstico donde surgió y reunió la colección mientras pudo, hasta el propio relato donde lo cuenta.

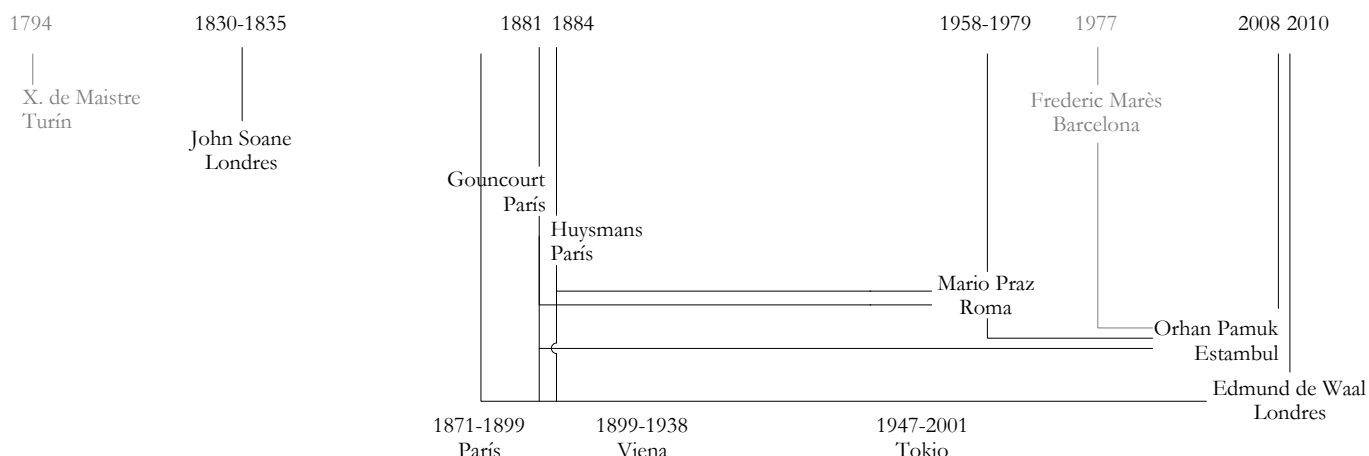


Gráfico cronológico y de relaciones entre los casos

Sin duda, es un referente importante a considerar, especialmente en el caso del Museo de la Inocencia, ya que Pamuk se refiere al Museo Marès explícitamente como fuente de inspiración.

Por último, el análisis de estas obras se acompaña de una representación gráfica del espacio y la colección según se describen en cada uno de los casos. La finalidad de estos dibujos es mostrar con el lenguaje arquitectónico el espacio doméstico configurado mediante la colección, de acuerdo a la forma y carácter que se revela en cada historia. El dibujo, como instrumento propio de la arquitectura, no sólo explica el espacio construido, sino que constituye un ejercicio analítico y propositivo permitiendo, por tanto, interpretar e imaginar las atmósferas domésticas que se describen.

En el caso de John Soane se ha optado por utilizar los dibujos de la edición original de 1835, con los que decidió acompañar su texto. La representación se centra en un espacio relevante de la casa – el *Museum Dome* – con el objetivo de convertir la propia representación que Soane hace de ese espacio en una maqueta tridimensional, transformando el dibujo plano en una serie de capas que permiten montar un teatrino de papel y observar la misma vista pero en perspectiva.

La maison d'un artiste de Goncourt constituye una descripción de espacios como si se tratara de escenas y espectáculos estéticos. La forma de representarlos es un librito desplegable que reproduce el original sustituyendo el texto de cada estancia por una fotografía, de modo que al verla se tiene la misma experiencia estética que con su lectura. Se trata de las fotografías que encargó el propio Goncourt para una posible edición ilustrada de su libro que nunca se publicó, por lo que, las imágenes son fieles a la atmósfera y los detalles que el autor quería expresar.

La obra de Huysmans describe una ficción, por lo que cualquier representación gráfica supone una interpretación. En este caso se dibujan tres de las habitaciones con el inventario literario de todo lo que contienen.

En el caso de Mario Praz, se ha elegido representar una estancia, el salón del Palazzo Ricci, con una planta y alzados desplegados reproduciendo todos los objetos de la colección situados e inventariados de acuerdo a la descripción que se hace en el libro.

El Museo de la Inocencia plantea la construcción del museo real ordenando el espacio en una espiral según el orden narrativo de la novela, por lo que, se representa mediante un alzado desplegable del museo donde se dibujan por orden las vitrinas, reproduciendo los capítulos del texto.

La representación de la obra de Edmund de Waal se centra en una línea cronológica que muestra el movimiento de la colección a lo largo de la historia, con dibujos interpretativos de las distintas estancias en las que estuvo expuesta.

7

DESCRIPTION OF THE HOUSE AND
MUSEUM, ON THE NORTH SIDE OF
LINCOLN'S INN-FIELDS, THE RESIDENCE OF
SIR JOHN SOANE

John Soane

Dos años antes de su muerte, Sir John Soane escribió la última descripción personal de su casa y su colección. Esta obra se imprimió de forma privada en 1835, con el título *Description of the House and Museum, on the North Side of Lincoln's Inn-Fields, the Residence of Sir John Soane*, y suponía una revisión de otras dos versiones anteriores, también personales, escritas en 1830 y 1832. Con estas descripciones, Soane pretendía capturar la atmósfera de su casa y colección a través de la imagen y el texto, además de revelar las intenciones originales que había detrás del espacio y su composición.

Diez años antes, en 1812, había realizado un primer experimento de crear un relato dramático que explicara su casa, con el título *Crude Hints Towards an History of My House in Lincoln's Inn Fields*, en el que imagina su casa como una futura ruina. El propio Soane adopta la voz de un arqueólogo que inspecciona esas ruinas e intenta interpretarlas, especulando sobre su origen, su autor, su función, sugiriendo así comparaciones metafóricas de su casa con un templo romano posiblemente dedicado a Júpiter, un cementerio, un convento, una cárcel o incluso la guarida de un mago. Esta curiosa visión de su propia obra, inspeccionada como si le fuera ajena, revela la imagen de una casa que sólo existía en la imaginación de Soane, y que, sin embargo, muestra las inspiraciones que podía haber detrás de la arquitectura real, incluso representa una especie de memoria condensada de las grandes ruinas de la antigüedad que había explorado en Italia durante su Grand Tour. En 1827 volvía a intentar describir su casa museo, encargándoselo a John Britton, quien publicó un libro con ricas litografías – *The Union of Architecture, Sculpture, and Painting: Exemplified by a Series of Illustrations, with Descriptive Accounts of the House and Galleries of John Soane*. Sin embargo, Soane estaba decepcionado porque resultaba demasiado caro y no se podía vender, por lo que decidió crear su propia publicación privada en 1830, revisada y con dibujos añadidos en 1832 y en 1835.

El interés de Soane por recoger en un libro una descripción completa de su casa y su colección obedece, por un lado, a su aspiración de unir las artes de la pintura, escultura y arquitectura en una obra total, a la que también añade la literatura. La *Description* de su casa se convierte en “un ejemplo literal de la poesía de la



Retrato de Sir John Soane
William Owen, 1804
Imagen: Museo Sir John Soane via www.artuk.org

arquitectura”¹, haciendo especial énfasis en explicar las inspiraciones literarias de su obra, además de las estéticas y arquitectónicas, ya que “la conexión entre las Bellas Artes se muestra mediante ilustraciones pictóricas, poéticas y gráficas”².

Por otra parte, viéndose al final de su vida y sin unos herederos interesados en su obra, quiere asegurar la preservación de su casa como museo y dejar una descripción detallada que sirva a modo de explicación para los que la visiten. Así, consigue en 1833 que se apruebe la legislación necesaria por la que dona su colección al Estado con la estipulación de que ésta se preserve intacta, sin sufrir cambios ni alteraciones³, evitando así que los objetos se dispersen o se trasladen a otro museo. Tras estos cambios, es evidente que la *Description* de Soane adquiere mayor relevancia, pues se convierte en una especie de guía ‘oficial’ de la casa y de sus colecciones.

Sin embargo, el texto de Soane no es (sólo) una guía. Se trata de una construcción narrativa que pretende recrear la experiencia de visitar el museo, guiando a los visitantes como en un viaje a través de la secuencia de espacios de su casa y proporcionando información sobre el significado y el origen de los objetos más significativos de su colección. La lectura de *Description* resulta interesante sin la visita a la casa, igual que el espacio es atractivo sin necesidad de leer el libro. Sin embargo, la experiencia física sumada a la lectura del texto de Soane es seguramente la única forma de adquirir una total comprensión de la obra. La intención de Soane era que a través del texto y las imágenes de *Description* cada visitante pudiera recorrer su casa como en una conversación con él, en la que iba desvelando sus inventos e intenciones espaciales. De este modo, la casa podía conservarse en su estado original sin llenar el espacio de etiquetas, signos y carteles que la explicaran,

1 Danielle Willkens, «Reading words and images in the Description(s) of Sir John Soane’s Museum», *Architectural Histories* 4(1), n.º 5 (2016): 1-22.

2 John Soane, *Description of the House and Museum, on the North Side of Lincoln’s Inn-Fields, the Residence of Sir John Soane* (London: Levey, Robson, and Franklyn, 1835). Disponible online en Archive.org

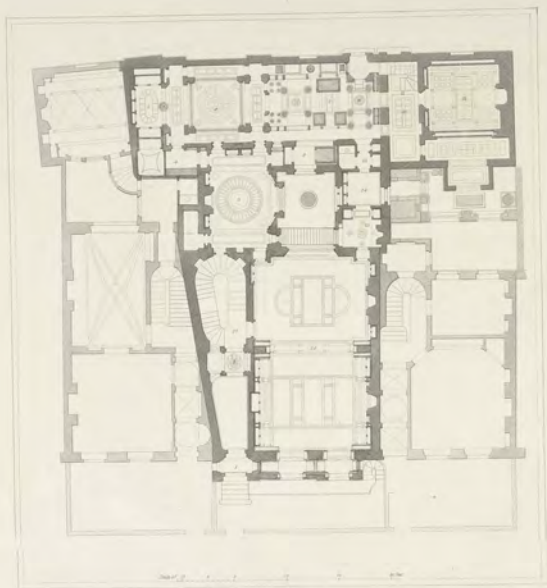
3 The Soane Museum Act of Parliament, 1833. “The Trustees and their successors shall not (except in case of absolute necessity) suffer the arrangement in which the said Museum (...) shall be left by the said Sir John Soane at the time of his decease to be altered”. Sir John Soane’s Museum, *Sir John Soane’s Museum : a complete description.*, ed. Sir John Soane’s Museum (London, 2014).

distorsionando la idea doméstica. De algún modo, el texto es también un tratado autobiográfico acerca de las teorías y objetos arquitectónicos que hay detrás de la casa. Soane se presenta como arquitecto, coleccionista, narrador y profesor, y el libro representa una especie de autobiografía arquitectónica centrada en su proyecto más personal y creativo, su propia casa.

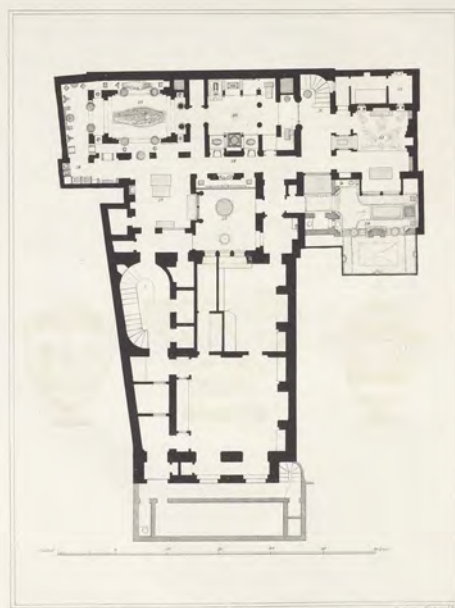
En el libro de Soane se entrelaza el texto con imágenes que lo ilustran, no de forma equivalente, sino privilegiando a veces la palabra sobre la imagen o al revés para describir de la mejor manera cada estancia; es claro el ejemplo de la *Breakfast Room*, para cuya representación usa secciones, planos cenitales y perspectivas en lugar de pasajes de texto. Las ilustraciones revelan un claro lenguaje arquitectónico, se trata de planos y proyecciones ortogonales acompañados de grabados en perspectiva, algunas con tonos de iluminación, a distintas escalas y con algunos detalles específicos de sus 'í ventos' arquitectónicos. La planta de la casa es una proyección cenital, algo muy inusual en los tratados tradicionales pero común entre los dibujos de detalles decorativos de escayola, lo que revela un interés especial por representar la arquitectura con su 'decoración'. Los dibujos son a línea y se reproducen todos los objetos de la colección de un modo diagramático; es decir, la representación del espacio conlleva de forma imprescindible dibujar la arquitectura y la colección, y además, dibujadas de forma equivalente, poniendo de manifiesto su conc pción como una unidad.

Tras la publicación de 1835, el Museo Soane ha publicado hasta 21 ediciones diferentes de la *Description* original, modificando en ran parte la idea de Soane. Si bien las últimas ediciones intentan recuperar el texto original, en general, se ha reducido el relato arquitectónico de Soane a una especie de guía abreviada, con un índice de obras expuestas y apéndices con investigaciones extra, breve historia del museo, evolución profesional del arquitecto, etc. De alguna forma, el relato literario mediante el cual Soane quería ofrecer una experiencia de su casa más enriquecedora, relacionando texto, imagen y experiencia física, se transforma ahora en una guía de museo convencional, cuyo fin principal es servir de 'manual' de bolsillo al visitante⁴.

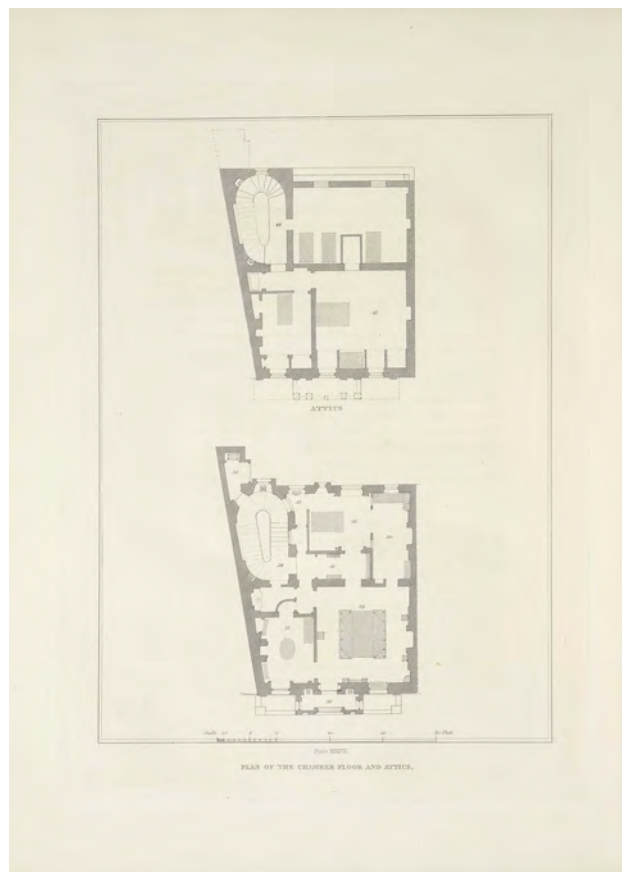
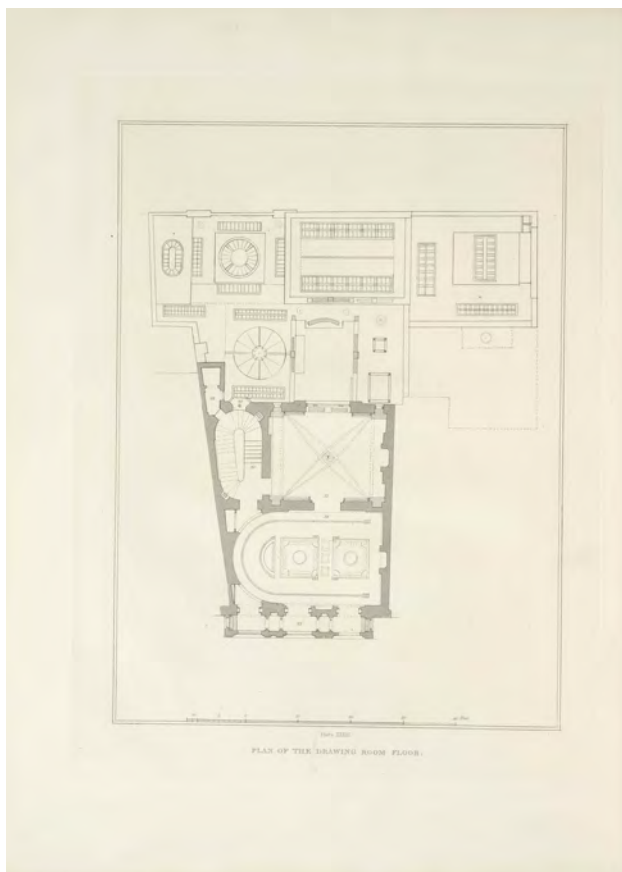
4 Para más información sobre las diferencias entre las versiones de *Description*, y cómo la manipu-



PLAN OF THE GROUND OR HALL FLOOR.



PLAN OF THE BASEMENT FLOOR, AND OUTLET.



Planta baja y acceso. Lámina 2
 Planta sótano y cripta. Lámina 16
 Planta primera, Drawing Room. Lámina 33
 Planta segunda, Chamber Floor, y ático. Lámina 27
 Imágenes: *Description*, 1835

Lincoln's Inn-Fields

La descripción de la casa en Lincoln's Inn-Fields marca un itinerario a través de ella llevando al lector en un viaje planeado, que es al mismo tiempo un argumento que da significado a la colección como conjunt . Este viaje literario a través de los espacios y contenidos de la casa se reproduce en el índice y la organización del libro, acompañado de una numeración reflejada en las plantas que lo ilustran. Curiosamente, las tres versiones originales de Soane (1830, 1832 y 1835) no presentan el mismo orden, es decir, en cada una viaja por su casa a través de rutas diferentes: en las dos primeras, recorre la planta baja en el sentido de las agujas del reloj, y en la última en sentido contrario. Sin embargo, en todas acaba el recorrido en la misma habitación, la *Model Room*, que al principio estaba situada en el ático y luego en la segunda planta, en la antigua habitación de su mujer. La numeración en los planos se mantiene⁵, por lo que, en realidad, los cambios se reflejan en el índice que parece aparentemente desordenado, como si fuera una obra de Georges Perec o la enciclopedia china de Borges.

- 1 Porch
- 2 Hall and Recess
- 26 Dining-room and Library
- 25 Little Study
- 24 Dressing-room
- 23 Recess in Dressing-room
- 20 Corridor
- 21 Staircase leading to the Students' Room
- 22 Picture-room
- 11 Staircase leading to the Basement Story
- 12 Monk's Cell and Oratory
- 13 Parloir of Padre Giovanni
- 14 Ruins of a Monastery
- 15 Monument Court
- 16 Corridor leading to the Ante-room and Catacombs

lación del texto y los gráficos modifican la experiencia del visitante del museo, consultar el artículo citado de Danielle Willkens, «Reading words and images in the Description(s) of Sir John Soane's Museum».

5 El relato de Soane acaba en el número 39, sin embargo, el índice incluye cinco estancias más que están señaladas en el plano pero no se describen.

17 Ante-room adjoining the Belzoni Chamber
19 Catacombs and Champs Elysées
18 Sepulchral Chamber
10 The Crypt
9 Corinthian Colonnade
8 Recess in Museum
7 Part of Museum under the Students' Room
6 Part of Museum under the Dome
5 Recess behind the Apollo
4 Lobby to Breakfast-room
3 Breakfast-room
27 The Staircase
28 Shakespeare Recess
29 Staircase Window, containing Mercury in bronze
30 First Landing of Staircase
31 North Drawing-room
32 South Drawing-room
33 Recess in South Drawing-room
34 Tivoli Recess
35 Staircase Window, containing Sketch for Monument in memory of the Right
Hon. William Pitt
36 Chamber Floor
37 Morning-room
38 The Recess
39 Model-room
40 Bath-room
41 Bedchamber
42 Small Book-room
43 Oratory
44 Staircase to Attic Story
45 Bedchamber

El recorrido ideado por Soane pone de manifiesto las virtudes del espacio arquitectónico de la casa. Las tres grandes transformaciones que realizó Soane – documentadas según los planos de 1810, 1822 y 1837 – suponen la ampliación de la casa sumando espacios desde el original nº12, al nº13 y 14 de Lincoln's Inn Fields. Las modificaciones cambian la tipología de las tres casas por completo, construyendo una nueva casa ahora traspasada por un patio, con espacios centrados y autónomos, distribuidos a lo largo de ejes que atraviesan longitudinal y transversalmente. Así, la casa permite lecturas que la atraviesan generando perspectivas a lo largo de la secuencia de espacios, como ocurre, por ejemplo, en el patio central – Monument's Court – que es visible desde 14 estancias a diferentes niveles, coincidiendo con ambos ejes que dividen la casa. Esta distribución enfatiza la independencia arquitectónica de las piezas de la casa, pues cada una de las estancias constituye una unidad en sí misma, una obra de arte completa y coherente, pero no aislada sino articulada con el resto de unidades que componen la casa.

La casa de Soane crece con su colección, de modo que las progresivas extensiones de la casa son para acoger nuevos espacios destinados a los objetos que colecciona: el *Museum*, la *Picture Gallery*, el *Monument's Court*, ... La arquitectura se modifica a la par que la colección, de forma que ambas participan en la construcción del espacio y no pueden disociarse. Se podría decir que Soane proyecta el espacio usando la arquitectura y la colección, haciendo que las distintas formas expositivas se conviertan en la propia configuración del espacio. Esta cualidad especial de la casa de Soane es, precisamente, la razón por la que consiguió que el Estado preservara su casa y colección intactas, pues “las colecciones no se podían divorciar de su armazón arquitectónico, diseñado ex profeso”⁶. Así, lo que se preserva no es sólo la colección completa, sino su contexto arquitectónico y la forma específica de disponerla y mostrarla.

La casa de Soane ya era una especie de museo en vida del arquitecto, de hecho, a uno de los primeros espacios que construye para ubicar sus piezas lo llama ‘Museo’, pero tenía un carácter privado y personal. Los objetos se habían coleccionado de

6 Willkens, «Reading words and images in the Description(s) of Sir John Soane's Museum».

forma viva y cambiante, pues Soane continuamente probaba nuevas disposiciones, estableciendo una cierta relación sentimental con ellos. Cuando Soane ya no está, “desaparece una dimensión psicológica que ya no se proyecta en sus objetos”⁷, es decir, lo que antes eran piezas de reflexión personal ahora se abstraen y se admiran con indiferencia. Del mismo modo, como subraya John Elsner, la conversión de la casa en museo supone inevitablemente preservar una colección “caracterizada por sus cambios y su dinamicidad”⁸ en un estado final fijo, congelada de forma permanente.

Una colección de arquitectura

La casa de Sir John Soane es una gran colección de arquitectura, un conjunto que se materializa en la construcción simultánea de tres colecciones: de fragmentos de arquitectura, de edificios y de espacios arquitectónicos construidos. Soane concibe su casa como un ejemplo inspirador de arquitectura ‘in situ’, lo que él llamaba un *working museum*, donde ofrecer a estudiantes y clientes la posibilidad de experimentar los fragmentos de arquitectura coleccionados y el espacio que se podía construir con ellos al mismo tiempo.

Una colección de fragmentos de arquitectura

Su colección se compone de fragmentos y moldes de edificios antiguos, maquetas, dibujos, instrumentos arquitectónicos, esculturas, pinturas, artilugios, incluso ejemplares de historia natural. Todos ellos son elementos relacionados con la arquitectura, reflejos autobiográficos de su carrera profesional y de sus intereses, constituyen una especie de autorretrato personal que recoge desde los lugares visitados de joven y los maestros que le influenciaron, hasta los edificios que construyó o los proyectos inacabados. Como afirma Moneo, “la casa de Soane es la autobiografía de Soane”⁹.

7 Luís Moreno Mansilla, «¿Quién traicionó a Sir John Soane?», *Arquitectura* 289 (1991): 5-7.

8 John Elsner y Roger Cardinal, *The cultures of collecting* (London: Reaktion Books, 2004).p.157

9 Rafael Moneo, «4 citas / 4 notas», *Arquitecturas Bis*, n.º 38-39 (1981).



Vista del corredor. Lámina 9
Imagen: *Description*, 1835



Picture Gallery con perspectiva hacia el Apollo.
Lámina 15
Imagen: *Description*, 1835

Se trata de una colección de restos históricos, o copias de fragmentos de antigüedades, que convierten la casa en una especie de “aula enciclopédica”¹⁰ en la que se valora el gusto, el carácter y la expresión de esas piezas, no su historicidad. Es decir, se construye una relación con la antigüedad clásica de la arquitectura usando directamente los materiales reales, pero se “abstrae la esencia de su fuente y se reinterpreta de un modo personal”¹¹. En otras palabras, la historia solo proporciona los elementos y no el espacio que Soane construye con ellos ni el argumento que les da sentido, ya que los dispone con libertad sin seguir el lenguaje clásico o la lógica constructiva. “La grandeza de Soane está, precisamente, en haber aceptado la nueva situación, lo que le lleva a utilizar la historia sí, pero sin caer en la trampa de convertirla en nostálgica evocación”¹².

Una colección de espacios arquitectónicos

Durante su vida, Soane modifica continuamente la disposición y exposición de las piezas de la colección en los espacios de su casa. Se refiere a las distintas agrupaciones de objetos y su organización en el espacio como “estudios para la mente”¹³, es decir, se trata de ensayos en el espacio de distintas posibilidades arquitectónicas en relación a la colección. Así, mediante la combinación de las piezas de la colección y su colocación, Soane construye una serie de experimentos espaciales en las estancias de su casa. Son tentativas arquitectónicas en las que explora las posibilidades visuales, espaciales e intelectuales de los objetos y la forma de exponerlos en el espacio, ideando también nuevos sistemas – como, por ejemplo, la forma de acumular y exhibir pinturas en la *Picture Gallery*.

La casa de Soane se convierte así en un espacio de trabajo activo, una especie de laboratorio de arquitectura en el que el arquitecto experimenta con sus propias inquietudes espaciales, pone a prueba sus ideas arquitectónicas, inventa

10 Moreno Mansilla, «¿Quién traicionó a Sir John Soane?»

11 Ibid.

12 Moneo, «4 citas / 4 notas».

13 Sir John Soane's Museum, *Sir John Soane's Museum : a short guide*. (London: Sir John Soane's Museum, 2013).



Vista de la *Model Room*. Lámina 38.

Imagen: *Description*, 1835

Picture Gallery con perspectiva hacia el Apolo.

Lámina 15

Imagen: *Description*, 1835

sistemas para exhibir cuadros y objetos, explora las posibilidades de iluminación y perspectiva... Todo ello cambiante, pues se trata de ideas que evolucionan y Soane las va adaptando a nuevas versiones. En definitiva, se puede decir que Soane reúne en su casa una colección de fragmentos de arquitectura, pero especialmente una colección de espacios arquitectónicos construidos, una serie de experimentos espaciales donde los objetos coleccionados construyen un collage tridimensional cuya finalidad es explorar las posibilidades visuales y la experiencia espacial que proporcionan.

Una colección de edificio

Uno de los conjuntos más representativos de la casa es la colección de maquetas de edificio, formada por más de 100 maquetas a escala de los propios proyectos de Soane, y unas 20 maquetas de escayola y 14 de corcho de edificios de la antigüedad reconstruidos en su estado original¹⁴. Soane la dispone en una habitación exclusiva, la *Model Room*, y la dota de una relevancia especial al ser – en todas las versiones – la estancia final del recorrido que propone por su casa. En esta habitación se encuentran, en miniatura y sobre un único pedestal en el centro, “todos los edificios de donde la mayoría de los fragmentos más preciados (y expuestos en otras habitaciones de la casa) se han recolectado”¹⁵. Constituye, de algún modo, una recreación nueva de la historia de la antigüedad arquitectónica construida mediante la yuxtaposición de edificios de épocas y geografías diversas, unidos en un mismo conjunto, dispuestos unos junto a otros en el mismo soporte de la misma habitación, sin tener en cuenta su procedencia o cronología.

En el mismo pedestal están las maquetas de los proyectos y edificios construidos por Soane, de forma que unos y otros forman una única colección. Al colocarlos juntos, formando parte de un mismo conjunto, los distintos edificios establecen un diálogo en términos equivalentes, sin jerarquías o privilegios. En este sentido, la obra arquitectónica de Soane aparece como descendiente legítima de la arquitectura

¹⁴ Elsner y Cardinal, *The cultures of collecting*, p.159

¹⁵ Ibid., p.160

clásica. De algún modo, la colección de la *Model Room* es una manera de recordar al visitante las lecciones que puede extraer de la casa, es decir, a través de una colección (de edificio, en este caso) pone de manifiesto lo mismo que el conjunto de toda su casa. Así, al observar el grupo heterogéneo de arquitecturas en miniatura se puede experimentar la antigüedad a través de la modernidad y equiparar la arquitectura antigua con la contemporánea.

Resulta especialmente ilustrativa la acuarela pintada en 1818 por Joseph Michael Gandy, el dibujante de Soane, en la que representa un compendio de las obras del arquitecto como si fueran maquetas. Gandy convierte los edificios reales en maquetas imaginadas en la mente, aparejadas sin aparente relación a su origen o época. En la *Model Room*, Soane construye físicamente esta visión, enfatizada aún más al observarla yuxtapuesta deliberadamente contra las vistas de la ciudad de Londres que se contemplan desde la ventana, como si se tratara de la recreación de una de las “vedute di Roma” de Piranesi¹⁶.

Capricho arquitectónico

La acuarela de Gandy, como la colección de maquetas de Soane, recuerda especialmente a la vista fantástica de la Vía Appia dibujada por Piranesi. En ella se muestra una visión de la Vía Appia como si fuera un *capricho* – la construcción de una fantasía – mediante el ensamblaje y la acumulación de elementos arquitectónicos y escultóricos apilados en una perspectiva infinita: mausoleo, panteones, tumbas, capiteles, bustos, lápidas, esculturas... Piranesi no dibujó la Vía Appia real, sino la que veía en su imaginación al leer la descripción de Cicerón; es decir, su dibujo es una visión de la Vía Appia tal como debería haber sido en su esplendor, por lo que está exageradamente idealizada. Al mismo tiempo, Piranesi hace alusión a la ciudad de Roma entera ya que, en realidad, la escena que dibuja representa ‘la idea de Roma’ y por eso incluye todos los objetos, monumentos y tipos arquitectónicos que mostraban la gloria de la ciudad. De algún modo, lo que

16 Es significativo recordar que John Soane y Giambattista Piranesi eran contemporáneos, ambos arquitectos, por lo que seguramente conocía su obra.



Vista fantástica de la via Appia y la via Ardeatina

Giovanni Battista Piranesi, 1756

Imagen: De *L'Antichità Romane*, Roma: Bouchard et Gravier, 1756

Soane construye en el interior de su casa es un *capricho* arquitectónico. Una fantasía que abarca muchas escalas, desde la colección de maquetas de la *Model Room* hasta los propios espacios de la casa. Además, como el grabado de la Via Appia, resulta una alusión a la arquitectura en general pues representa una visión idealizada de su propia ‘idea de arquitectura’.

Así, la casa y colección de Soane no pueden comprenderse y valorarse por los atributos o cualidades de los objetos individuales, o por aspectos arquitectónicos aislados. El mayor valor, y su mayor atractivo, reside precisamente en la yuxtaposición deliberada de las piezas y en el diálogo que emerge entre ellas, construyendo así un espacio tridimensional cargado de significados intencionado. En la disposición de la colección, Soane evita cualquier organización cronológica o por categorías estilísticas; al contrario, coloca con toda libertad objetos auténticos junto a moldes, ejemplos clásicos al lado de vanguardistas, o fragmentos de orígenes y épocas totalmente mezclados. Sin embargo, no se trata tampoco de casualidad o azar, sino de aparejar elementos aparentemente dispares que provocan paralelismos inesperados y diálogos inusuales. Como afirma Moneo, son asociaciones intencionadas que “roto el cuerpo de doctrina clásico, (...) se servirá de la ficción literaria como soporte que les diera sentido”¹⁷.

Soane juega a buscar estos paralelismos en todas las escalas, entre los que se pueden destacar algunos ejemplos muy ilustrativos. En su primer manuscrito, por ejemplo, el supuesto arqueólogo Soane intenta interpretar la estatua romana del Apollo Belvedere – situada en el *Museum*, bajo la cúpula – imaginando que se trata del “fundador del edificio, quizás un mago o un nigromante, convertido en piedra”¹⁸. Soane establece una asociación literaria entre Apollo y el ‘fundador del edificio’, él mismo, que años más tarde materializa físicamente, pues mueve un busto de sí mismo – que estaba colocado en una discreta posición en la escalera – a la zona bajo la cúpula, situándolo exactamente enfrente del Apollo Belvedere,

17 Moneo, «4 citas / 4 notas».

18 John Soane y Helen Dorey, *Crude hints towards an history of my house in Lincoln's Inn Fields* (Oxford: Archaeopress Archaeology, 2015).

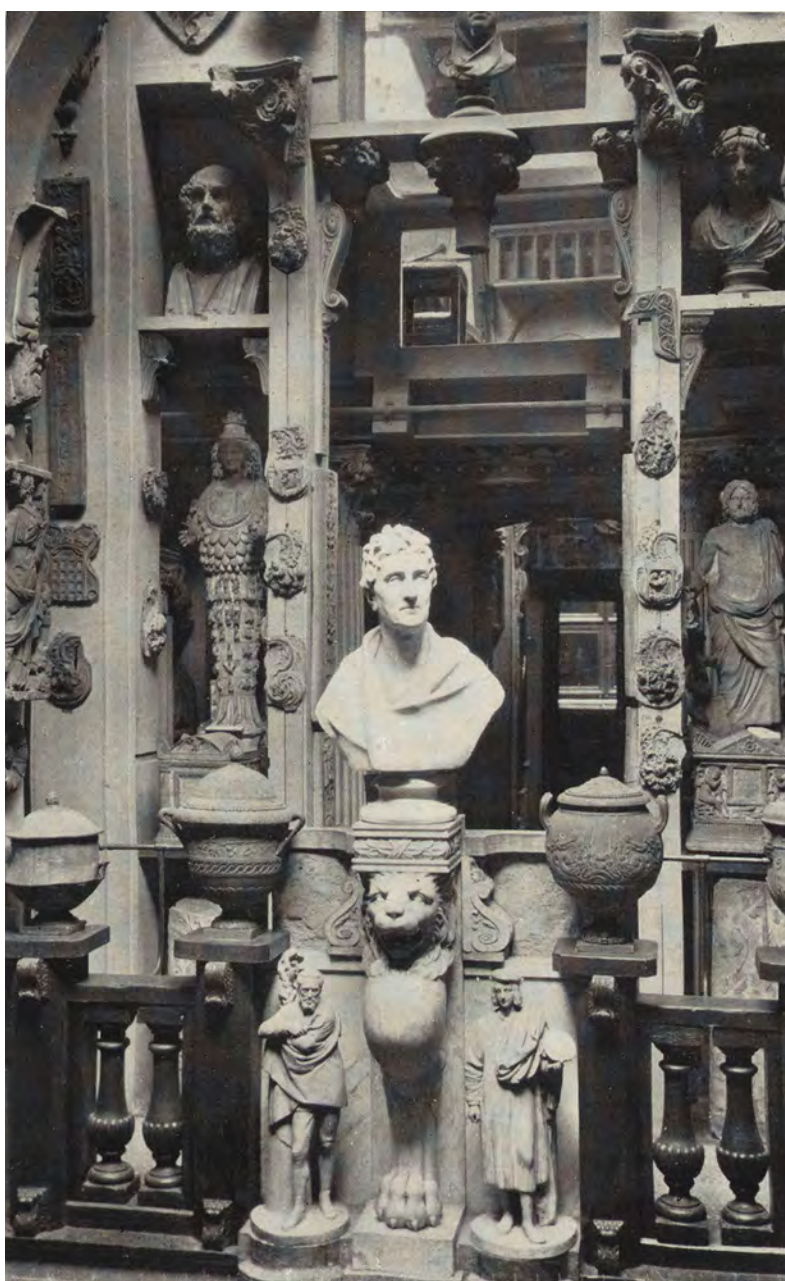


Estatua del Apollo Belvedere frente al busto de Sir
John Soane
Fotografía: Howard Sooley
Imagen: Financial Times

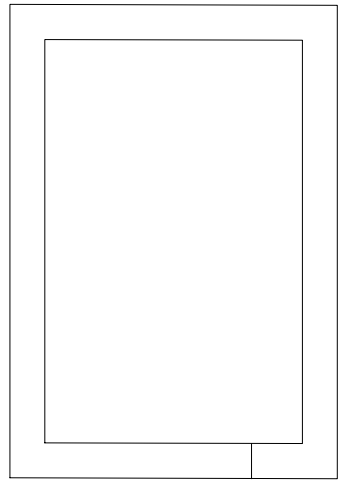
es decir, relacionándolos en el espacio de forma totalmente intencionada¹⁹. Al mismo tiempo, el busto de Soane está colocado encima de dos pequeñas esculturas de los maestros renacentistas Rafael y Miguel Ángel. Es decir, un pintor y un escultor escogidos como grandes representantes de esas artes, que también eran arquitectos, junto a su figura o viamente representando la arquitectura²⁰. De nuevo, la asociación deliberada abre la puerta a interpretar una imagen de la unión de todas las artes tan deseada por Soane, con cierto protagonismo de la arquitectura, de la que él se hace máximo representante; estableciendo, así, como en la colección de maquetas, una relación de descendencia directa entre su obra y los grandes maestros clásicos.

19 Ibid. El ejemplo del Apollo Belvedere está explicado por Helen Dorey en la introducción a la obra citada.

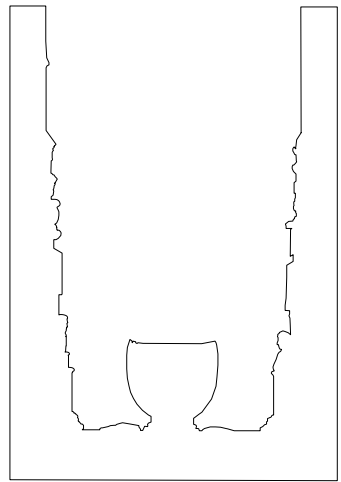
20 Willkens, «Reading words and images in the Description(s) of Sir John Soane's Museum». Este caso se describe en el artículo citado.



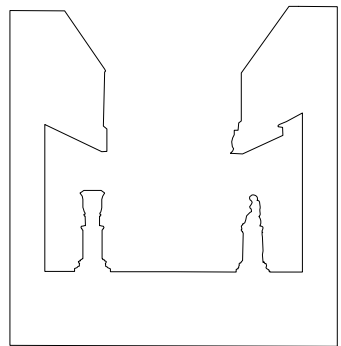
Busto de Sir John Soane sobre las esculturas de Miguel Ángel y Rafael en el Museum Dome. Lámina 8
Imagen: de W.L. Spiers, *General description of Sir John Soane's museum : with brief notices of some of the more interesting works of art*, 1905. Disponible en archive.org



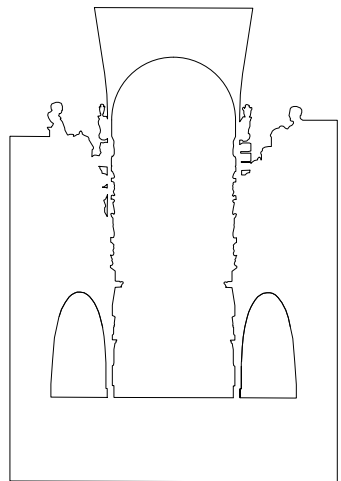
1



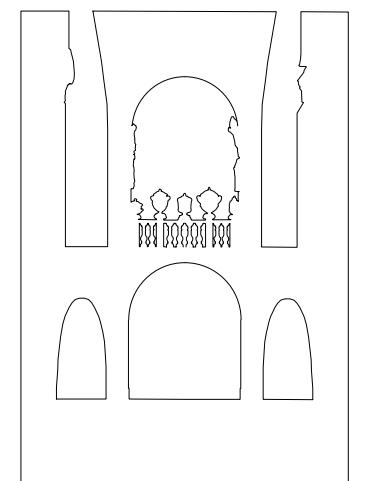
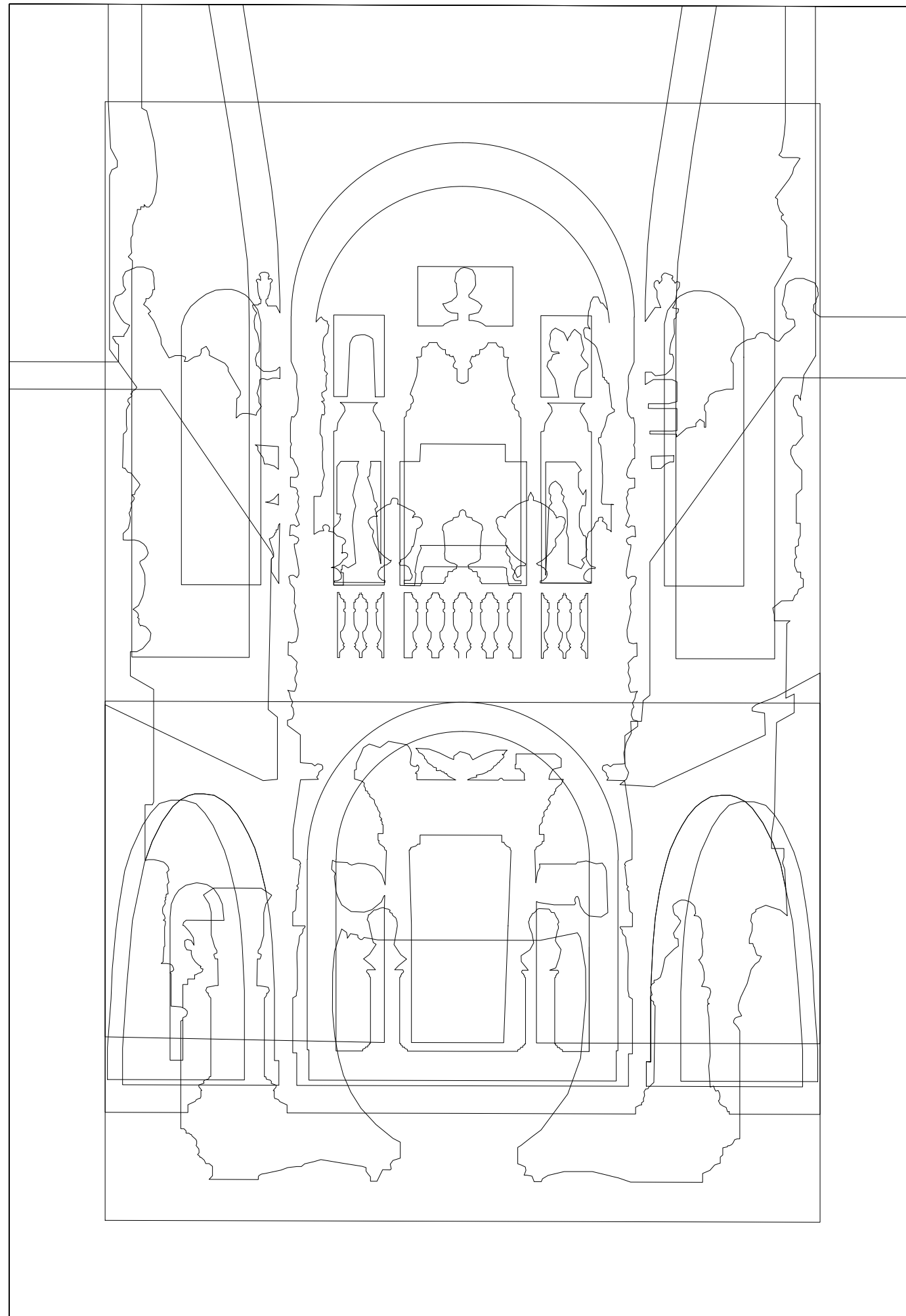
2



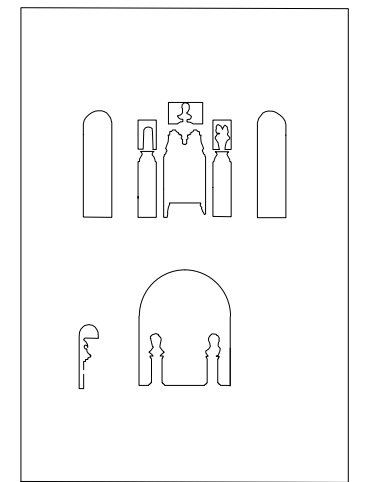
3



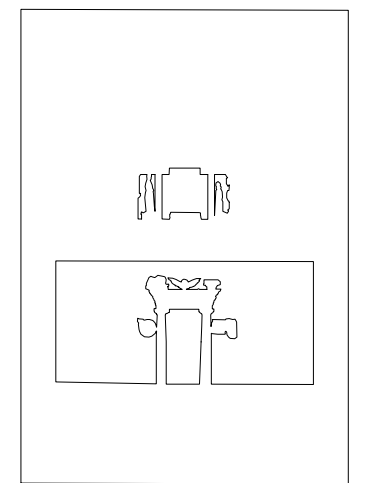
4



5



6



7

1
DESCRIPTION OF THE HOUSE AND
MUSEUM, ON THE NORTH SIDE OF
LINCOLN'S INN FIELDS, THE RESIDENCE
OF SIR JHN SOANE
John Soane
Diorama de la cripta

8

LA MAISON D'UN ARTISTE

Edmond de Goncourt

“«Hay unas colecciones de objetos de arte que no despiertan ni una pasión, ni gusto, ni inteligencia, nada más que constituyen la victoria brutal de la riqueza.» La colección amasada por Edmond y Jules Goncourt es, por el contrario, una victoria de la pasión del gusto y de la inteligencia”¹.

Los hermanos Edmond (1822-1896) y Jules (1830-1870) de Goncourt fueron destacados escritores, críticos de arte y coleccionistas, que en la década de los 50 y 60 del siglo XIX se ganaron una reputación como apasionados *connoisseurs* del arte y la cultura franceses del siglo XVIII. Desde su juventud cultivaron la pasión por el coleccionismo, empezando una colección de libros y objetos de arte decorativos del siglo XVIII – siglo aristocrático al que profesaban gran admiración – incorporando más tarde también el arte asiático, especialmente las porcelanas chinas y las estampas japonesas. En paralelo, desarrollaron gran interés y vocación por la decoración interior, el gusto por la belleza y la expresión estética.

Ambos hermanos pusieron en práctica sus aspiraciones artísticas, decorativas y coleccionistas en su casa, primero en el apartamento parisino de 43 rue Saint Georges y después en la mansión de Auteuil, 53 boulevard de Montmorency. Ésta última, donde se instalaron en 1868, se convirtió en su “*maison désirée*”, la morada definitiva con la que habían soñado largamente y donde planificaron al detalle la puesta en escena de sus colecciones en un espacio decorativa y estéticamente acorde. Tras la pronta muerte de Jules en 1870, Edmond se ocupó de la organización definitiva de casa y colección, escribiendo posteriormente el libro donde la daba a conocer, *La maison d'un artiste*.

La maison d'un artiste

La obra, publicada en 1881, es una guía virtual de la casa de Auteuil que describe completamente la vivienda habitación por habitación, a la vez que va presentando las distintas colecciones. El resultado es un escrito híbrido inclasificable en un género literario concreto, ya que es al mismo tiempo un inventario, una guía de viaje, una historia del arte, un manual de diseño de interiores y una especie de autobiografía, cuyo objetivo principal – como expone Edmond en el prefacio – es “escribir sobre la memoria de las cosas entre las cuales transcurre la existencia humana”².

1 Guy de Maupassant, «Maison d'artiste», *Le Gaulois*, marzo 12, 1881.

2 Edmond Goncourt, *La maison d'un artiste* (Garches: Éditions À PROPOS, 2018). Prefacio



Edmond de Goncourt

Dornac

Imagen: Bibliothèque nationale de France, gallica.bnf.fr

La Maison des Goncourt à Auteuil, 53 blvd. de Montmorency

Fernand Lochar, 1886

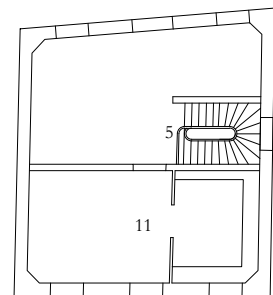
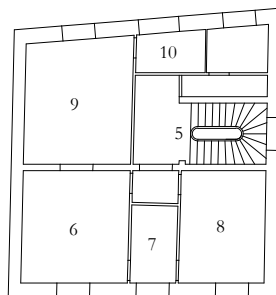
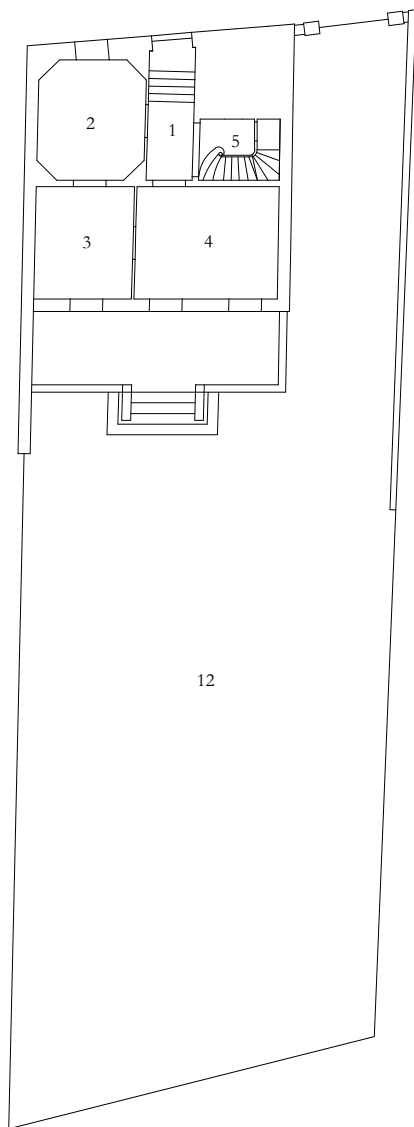
Imagen: Bibliothèque nationale de France, gallica.bnf.fr

La maison d'un artiste podría considerarse esencialmente un catálogo de las exclusivas colecciones de arte y mobiliario, en el que se detalla cada material, fabricante, función, origen y significado. Estas descripciones, además, se animan con anécdotas personales acerca de compras, proveedores, técnicas e historias de algunos objetos más especiales. Pero especialmente, la colección está acompañada por la descripción del significativo ambiente interior que la acoge, un espacio ricamente decorado y diseñado precisamente para resaltar los objetos de arte, creando un conjunto estético en el que complacerse. De algún modo, para Goncourt la descripción de las piezas de la colección es una forma de deleitarse en los objetos amados reunidos durante su vida, a la vez que una experiencia artística y estética que se manifiesta en los detalles sensoriales acerca de las texturas, colores y contrastes de las cosas.

El libro narra la casa estancia por estancia, en orden de aparición, empezando por el vestíbulo y acabando en el jardín. Este orden espacial se convierte también en el orden del texto, como refleja el índice de la obra, dónde se asocia además cada uno de los espacios con una pequeña colección determinada descrita en ese capítulo.

VESTIBULE (les Foukousas), SALLE À MANGER (les Bronzes français du XVIII^e siècle), PETIT SALON (les Dessins français du XVIII^e siècle), [Collections de dessins de Goncourt (Peintres, sculpteurs, dessinateurs, vignettistes, ornemanistes, architectes du XVIII^e siècle)], GRAND SALON (les Clodion, les Tapisseries de Beauvais et des Gobelins, les Meubles Marie-Antoinette, les Vases de Sèvres), ESCALIER (les Albums japonais), CABINET DE TRAVAIL (les Livres, les Manuscrits, les Lettres autographes sur les arts de la peinture, sculpture, gravure, et sur les arts industriels et mécaniques), CABINET DE TOILETTE (les Porcelaines de Saxe et de Sèvres), CHAMBRE À COUCHER (Bois de lit sculpté. Tapisseries d'Aubusson), CABINET DE L'EXTRÊME-ORIENT (les Netskés, les Cristaux de roche, les Porcelaines de la Chine, les Faiences de Satsuma, les Bronzes, les Sabres et les gardes, les Flamés, les Tabatières en Pierre dure et en verre, les Laques, les Boîtes à médecine, les Pipes d'argent, les Etuis de pipes incrustés), BOUDOIR (Tapis persan), SECOND ETAGE (les Kakemonos. Les Livres modernes. Balzac et Gavarni), JARDIN.

Sin embargo, éste es también el orden arquitectónico de la propia casa, es decir, la obra es un paseo evocador por la casa siguiendo el recorrido lógico de estancias.



1. Vestibule
2. Salle à manger
3. Petit salon
4. Grand salon
5. Escalier
6. Cabinet de travail
7. Cabinet de toilette
8. Chambre à coucher
9. Cabinet de l'Extreme-Orient
10. Boudoir
11. Second étage
12. Jardin

Planta baja, primera y segunda. E:1/300
Dibujo del autor

El lector, que asume el rol de visitante, sigue a Goncourt en un *tour* por su casa-colección. Habitación por habitación, capítulo por capítulo, como si el texto fuera una transcripción verbal de la visita en compañía del coleccionista, de forma que al final el lector-visitante experimenta el conjunto del espacio como resultado de muchos años de meditada planificación.

Se trata, pues, de una descripción espacial lineal, donde se usa el espacio interior, sus objetos y sus memorias para poner la mente en acción. Es decir, el espacio constituye el vehículo para viajar a través del texto, una forma particular de viaje ya experimentada por Xavier de Maistre. El propio Goncourt se inspiraba en su casa, en el ambiente interior que había creado, para escribir sus obras. Al mismo tiempo, se usa el texto para ir construyendo el interior doméstico. La forma literaria de *La maison d'un artiste*, cuya estructura narrativa es semejante a un catálogo, incluso a veces a una lista de inventario, no tiene otro argumento más que centrarse en el orden de los objetos materiales en el espacio doméstico. Así, el propio autor forma parte de la narrativa y se convierte en un mediador entre el espacio real y el narrado. Se podría afirmar, entonces, que “el interior inspira construcciones narrativas y el texto permite la producción de espacio”³.

La colección Goncourt

El índice del libro permite hacerse una idea bastante completa de las piezas que formaban la extensa colección de los hermanos Goncourt, que estaba compuesta por diferentes colecciones más específicas. Sin duda, la colección refleja la pasión y el gusto personal de los Goncourt por los libros, el arte francés del siglo XVIII y por el arte oriental. En estas preferencias se revela el deseo de revivir el mundo *amateur* del siglo anterior, recreando la elegancia aristócrata y ocupándose de los placeres privados, por un lado; pero también el descubrimiento del gusto por lo oriental, su delicadeza y su erotismo. La colección Goncourt constituye una verdadera extensión de su ser, a la vez que ofrece el escenario perfecto para su creativa imaginación, una inspiración para sus fantasías y un argumento para sus obras literarias.

3 Malin Zimm, «Writers-in-residence: Goncourt and Huysmans at home without a plot», *The Journal of Architecture* 9, n.º 3 (2004): 305-314.

Para los hermanos Goncourt, la colección supone un acto de creación pues es la expresión directa de una elección subjetiva. Asimismo, sólo puede entenderse como conjunto y no como una mera acumulación de objetos. Es decir, la propia colección es el concepto unificador entre las distintas piezas heterogénea, ya que, aunque los objetos están cargados de memorias individuales, adquieren otros significados a través de su colocación y yuxtaposición, creando ‘cuadros’ y composiciones mediante conexiones estéticas e históricas. En este sentido, Goncourt a menudo aparea objetos franceses y asiáticos enfatizando las cualidades formales o materiales que tienen en común, poniendo de manifiesto las afinidades estéticas que “otr espectador menos sensible, bloqueado por una supuesta diferencia cultural, no sería capaz de observar”⁴. Así, a pesar de que cada estancia de la casa acoge objetos artísticos de un tipo, siempre están contrastados con piezas complementarias de otras colecciones; de modo que, en el *Grand Salon* donde están los *Clodions*, los tapices de Beauvais y Gobelinos, los muebles de Marie-Antoinette y los jarrones de Sevres, Goncourt añade un jarrón japonés de bronce porque “en medio de todos estos objetos del siglo XVIII, en toda esta belleza, pensé que sería buena idea que una pieza importante del arte del lejano oriente introdujera, como contraste, su originalidad y su fuerza”⁵.

De algún modo, se pone de manifiesto cómo la colección es un proceso creativo que además está en constante evolución, ya que Goncourt estaba continuamente colocando y recolocando las piezas, con la intención de construir una experiencia doméstica en la que las percepciones estéticas dominaran la vida cotidiana. El argumento y la disposición de las piezas de la colección contribuyen a la creación de este mundo sensorial e imaginativo donde el límite entre el espacio, la decoración y los objetos se diluyen. El propio Goncourt se convierte en un objeto más, como una recreación viva a juego con el ambiente interior y el espectáculo estético creado.

Goncourt estableció una verdadera relación íntima y personal con cada uno de los objetos adquiridos. Defendía las formas de celebrar y apreciar el arte en privado,

4 Pamela J. Warner, «Framing, Symmetry and Contrast in Edmond de Goncourt's Aesthetic Interior», *Studies in the Decorative Arts* 15 (2008): 36-64.

5 Goncourt, *La maison d'un artiste*.p.91



Edmond de Goncourt en su salón de Auteuil con el jarrón japonés
Jean François Raffaelli, 1888
Imagen: Musée des Beaux-Arts de Nancy

que no eran posibles en los museos públicos, como el intenso escrutinio que merecen algunos grabados o esculturas, la visión de un objeto a la luz de una vela, o las sensaciones que provoca el coger una miniatura en la palma de la mano. Se revela en estas afirmaciones un interés no solo estético o histórico por las piezas de su colección, sino por el gusto en sí mismo, por el placer de los objetos bellos. En cierto modo, como decía Mario Praz, “se ve en el interés por los muebles y los adornos un sustituto del amor a la mujer: ‘el interés del hombre, al irse de ese ser encantador, se trasladaba en gran parte a los bellos objetos inanimados en los que la pasión asume algo de la naturaleza y del carácter del amor’”⁶. Sin embargo, no se trata de una renuncia a la intimidad, la feminidad, la sensualidad y la delicadeza, sino que Goncourt encontraba todas esas cosas en la relación con su colección. El sentido del tacto, por ejemplo, representaba para Goncourt el signo del verdadero amante del arte, afirmo que quien coge un objeto con dedos indiferentes, sin envolverlo amorosamente, no puede ser un apasionado del arte.

En definitiva, la relación con los objetos era hasta tal punto íntima y personal que Goncourt no podía imaginar su colección en manos de un museo público. Así, prefirió que ésta perdurara a través de sus palabras, en *La maison d'un artiste*, y algunas fotografías; y estableció que tras su muerte se vendieran las piezas atesoradas para que otros espíritus afines pudieran adquirirlas para formar colecciones propias: “mi voluntad es que mis dibujos, mis estampas, mis bibelots, mis libros, en fin, las cosas de arte que me dieron la felicidad en la vida no tengan la tumba fría de un museo y la torpe mirada de un visitante indiferente y pido que todas ellas sean dispersadas bajo los golpes del martillo del subastador y que el disfrute que me ha procurado la adquisición de cada una de ellas sea dado de nuevo por cada una de ellas a un heredero de mis gustos”⁷.

⁶ Mario Praz, «La personalidad del ambiente. Sensibilidad artística y gusto ornamental», *AV Monografías*, n.º 14 (1988).

⁷ Goncourt, *La maison d'un artiste*.p.13

Casa, decoración y espectáculo

La casa de los hermanos Goncourt en Auteuil nunca aspiró a ser una mansión burguesa más. En esta casa, ambos hermanos planificaron al detalle la puesta en escena de su colección creando así un ambiente interior cuya prioridad es la experiencia estética total. Lo más relevante de la *Maison Goncourt* es que se trata de un proyecto global, concebido como un conjunto material y estético construido a partir de la relación compleja entre el arte y la vida, como afirma Goncourt “el arte llena nuestras vidas. Comprarlos, crearlos... el resto, tiene poco valor para nosotros”⁸. Parecería que la casa destaca por su orden y unidad en las colecciones, por la rigurosa selección de piezas del siglo XVIII francés o de arte asiático, sin embargo, su importancia radica en la combinación y disposición de esas piezas para crear un espacio artístico total. Se podría decir que el mayor propósito de Edmond de Goncourt no era coleccionar o construir una decoración interior, sino que su colección se fundiera en una obra de arte superior.

El sentido de la decoración para Goncourt va mucho más allá de unas paletas de colores y unos muebles de lujo. La decoración, tal y como se plantea en Auteuil, consiste en un proceso dinámico de puesta en escena de una colección; es decir, tanto los objetos como el escenario que los acoge son equivalentes y participan activamente en la construcción de una decoración, de un espacio estético. Esta dinámica es una forma de arte que se extiende a todas las estancias de la casa, incluso al jardín, enfatizando la idea de la totalidad estética decorativa (interior y exterior), que tiene que ser obra de un ‘artista decorador creador’.

Así, la colección se entiende como una serie de instalaciones y decorados con un orden estético, vinculados por temáticas, armonías visuales, texturas, que sugieren escenas, como si se pintara un cuadro. En este sentido, se puede recorrer la casa de Goncourt y ver en cada estancia un decorado, una especie de teatralización construida a la par por objetos y decoración. El vestíbulo, cuyas paredes están

⁸ Juliet Simpson, «Nature as a “musée d’art” in the French fin-de-siècle garden: uncovering Jules and Edmond de Goncourt’s “jardin de peintre”», *Garden History* 36, n.º 2 (2008): 229-252.



Edmond de Goncourt en el comedor de Auteuil
Freuler, 1890
Imagen: Institut Néerlandais, Fondation Custodia,
Collection Frits Lugt

Peregrinación a la isla de Citera
Antoine Watteau, 1717
Imagen: Musée du Louvre

forradas enteramente por papel japonés con sedas colgando, evocaría una imagen de erotismo y exotismo como “una habitación de una prostituta en una casa de té japonesa”. El *Grand Salon* y la *Salle à manger* son escenas bucólicas que transportarían a una *fête galante* pintada por Watteau. El dormitorio principal sería una “sala de espectáculos”; mientras el pequeño *boudoir* se convertiría en un “*boudoir* oriental” mediante sus paredes de paneles lacados en negro y techo amarillo⁹. Incluso en el ático, la habitación de Jules se mantiene intacta recreando una “buhardilla de estudiante”¹⁰.

Estas breves descripciones ponen de manifiesto la concepción de la casa como un medio creativo, se trata de una exploración estética y de una construcción de ‘decorados’ para evocar ciertas escenas. El propio Edmond de Goncourt expresa su deseo de haberse dedicado profesionalmente a ser ‘décorateur’, “si no fuera escritor (...) la profesión que habría elegido sería ser un inventor de interiores para gente rica”¹¹. Resulta significativo, por un lado, la asociación de la palabra ‘décorateur’ con los primeros *curators* del Museo del Louvre, haciendo posible imaginar a Goncourt realmente como un *curator* proyectando el montaje de una exposición de su colección en su propia casa. Por otra parte, Goncourt se refiere a “un inventor de interiores”, lo que pone el acento en el carácter propositivo y creativo que implica inventar. Es decir, se reafirma la idea de que la puesta en escena de colección y decoración es realmente un proyecto conjunto, es la creación de un interior, la construcción de un espacio ficticio.

En este sentido, es relevante destacar cómo este proceso creativo vincula el espacio y el texto, alimentándolos mutuamente. Goncourt describe una habitación particular de la casa que estimula especialmente su imaginación, el *Boudoir de l'Orient*. Para ser capaz de escribir necesita pasar una hora en este gabinete, “llenando sus ojos” con

9 Ibid.

10 Tras la muerte de Jules, Edmond mantuvo la habitación en el ático sin modificar hasta que con la ayuda del arquitecto Frantz Jourdain, y según la voluntad de su hermano, la convirtió en el *Salon Grenier*. El *Grenier* abrió sus puertas en 1885 para acoger encuentros periódicos de la élite intelectual francesa y foros literarios.

11 Goncourt, *La maison d'un artiste*, p.77

la pátina de los bronce, el oro diverso de las lacas, los jades, los vidrios de colores, y “por esta contemplación de explosión de color, por esta visión excitante, (...) siento que se me eleva el pulso (...) y viene esa pequeña fiebre mental, sin la que no sería capaz de escribir ni una palabra”¹². Habiendo meditado, se retira entonces a escribir a una habitación “que prefiero completamente acia con paredes blancas”¹³. El *boudoir* se convierte así en un espacio de excitación mental, un activador de la imaginación, es decir, que el espacio se transforma en método para convocar la creatividad poética. De algún modo, esta habitación es generadora indirecta de otras habitaciones, literarias o arquitectónicas. Goncourt afirma que el proceso de creación requiere de una larga meditación, tanto para el diseño arquitectónico como para la escritura, hasta el punto de que la preparación mental que necesitaba para proyectar cada una de las habitaciones de su casa era “igual que la meditación para un capítulo de un libro”¹⁴. De hecho, combinaba ambas actividades creativas de forma alternada, embarcándose en un nuevo proyecto decorativo o de diseño después de una producción literaria: “*hacer* una habitación de mi casa: después de la publicación de un libro y del dinero que reporta, esta es la recreación, la recompensa que me permito”¹⁵.

Colección y decoración crean una puesta en escena de un interior artístico que construye una especie de teatro de la intimidad. La colección es un gesto de exhibición de los sentidos, un espectáculo estético para deleitarse en lo sensorial y la belleza de los objetos, acompañados de una decoración que lo enfatiza. La colección Goncourt pretende hacer un espectáculo de la vida doméstica, de la intimidad. Para Edmond, la casa del verdadero artista debe poner la experiencia visual y la armonía por encima de las necesidades del cuerpo, de manera que, por ejemplo, incluso el cuarto de baño está abundantemente decorado y descrito en un capítulo del libro, ya que contemplar un dibujo colorido o una cerámica “estimula, ilumina y refleja la luz” durante las “aburridas operaciones” de la higiene diaria¹⁶.

12 Goncourt, *La maison d'un artiste*, p.291

13 Ibid.

14 Ibid., p.76

15 Ibid.

16 Warner, «Framing, Symmetry and Contrast in Edmond de Goncourt's Aesthetic Interior».

El efecto de las evocaciones textuales que ofrece *La maison d'un artiste* se observa maravillosamente en las fotografías de la casa realizadas por Fernand Lochard, encargadas por Goncourt en 1883 y 1886¹⁷. Esta serie de vistas revelan de forma visual lo que intenta describir el texto, mostrando el concepto y la estrategia decorativa de Goncourt para organizar su colección. En la composición de las habitaciones Goncourt actúa como un artista frente a un lienzo en blanco, donde va explorando armonías de líneas, brillos y colores. De alguna manera, estas fotografías permiten apreciar mejor que la finalidad de la decoración interior es exponer tanto la belleza de cada objeto como la coherencia visual de la colección como conjunto, creando un ambiente que proporciona una experiencia estética total. Las imágenes de Lochard reflejan los atavismos del espacio interior en analogía con su descripción textual, incluso están tomadas de forma deliberada mostrando fragmentos concretos, con puntos de vista inusuales o cortados, convirtiéndose en otra forma más de representar el decorado, e implicándose así como parte de la colección.

El jardín

El jardín de la *Maison Goncourt* juega un papel central y emblemático en el proyecto, de hecho, fue una de las principales razones para la compra de esta casa, ya que proporcionaba un retiro urbano completo – con cierto valor aristocrático añadido por el vecino parque de Montmorency. La modesta parcela de jardín muestra de la mejor manera el juego del espectáculo estético, siendo una extensión del interior de la casa, una estancia más. Para Edmond, el jardín supone una oportunidad para un “hombre de letras” de crear un cuadro colorista, de retocar estéticamente y ‘recolorear’, explorando las posibilidades y los efectos de la colección. Se trata de un espacio de retiro privado donde jugar con el artificio, la botánica y la literatura, una especie de gabinete exterior teatralizado cargado de posibilidades.

Goncourt se embarca desde el principio en una colección de plantas de especies

17 Edmond de Goncourt intentó en varias ocasiones publicar una edición ilustrada de su obra, para la cual encargó a Fernand Lochard una serie de fotografías del interior y exterior de la casa. Éstas retratan las distintas estancias evocando lo que describe el texto, estableciendo una relación directa entre la representación visual y verbal de la casa.

inusuales y curiosas, especialmente variedades orientales, mencionando el trabajo y esfuerzo diario que le supone la transformación física del jardín. Pone el énfasis en crear una exhibición de naturaleza a través de los artificios de la horticultura, planteando un esquema de nuevo centrado en el siglo XVIII francés y el arte chino y japonés, poniendo especial acento a las especies singulares y las sensaciones raras que provocan, “porque lo raro es casi siempre lo más bonito”¹⁸. El jardín original tenía un conjunto de grandes árboles del antiguo parque de Montmorency, alrededor de los cuales Goncourt mezcla arbustos típicos y comunes de los jardines burgueses de la época – laurel, acebo y hiedra – con especies inusuales, notables por sus formas, texturas, follaje, flores, y sobre todo su potencial de color. La cambiante paleta de colores se completa con trabajos de topiaria y *treillages*, además de la disposición puntual de estatuas o vasos decorativos que aportan un toque determinado de color o de luz.

Así, el jardín constituye en sí mismo una colección, concebida como tal, incluso en términos de un espacio interior más que de un jardín. Goncourt afirma que “en este gusto de la jardinería donde se mezcla un poco de *bibelotería*, el arbusto elegantemente ramificado, intensamente arquitectónico, coquetamente táctil, se convierte en una especie de objeto de arte que uno ve con los ojos cerrados, (...) como una rareza oculta en la repisa de la colección privada de un comerciante de curiosidades. Y el arbusto finalmente obtenido, se coloca en su jardín, absolutamente como un mueble que uno pondría en su habitación”¹⁹. Se evidencia así que la muestra selectiva y artificiosa de las plantas del jardín, y de las piezas decorativas añadidas, son parte de la composición de un ‘decorado’ que debe ofrecer la misma experiencia estética total que el resto de la casa, pero en equivalente horticultural.

18 Goncourt, *La maison d'un artiste*, p.302

19 Ibid.



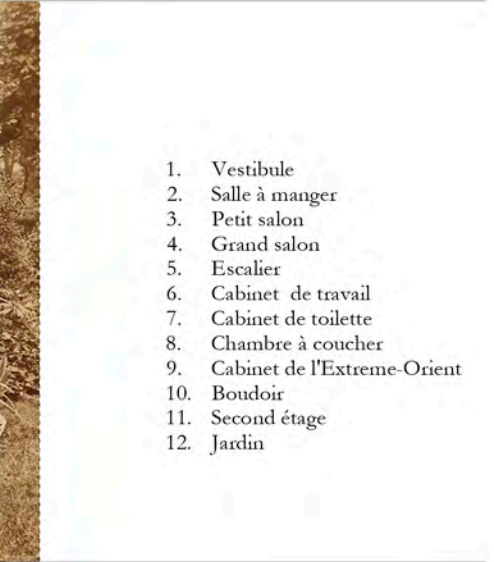
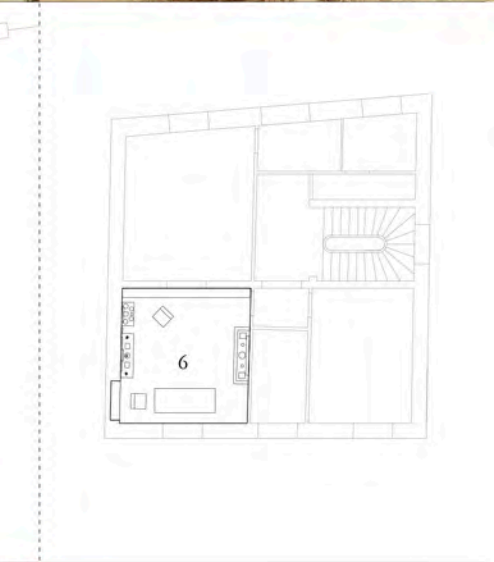
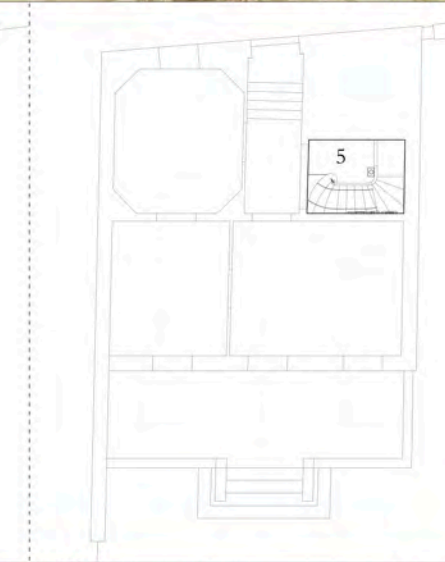
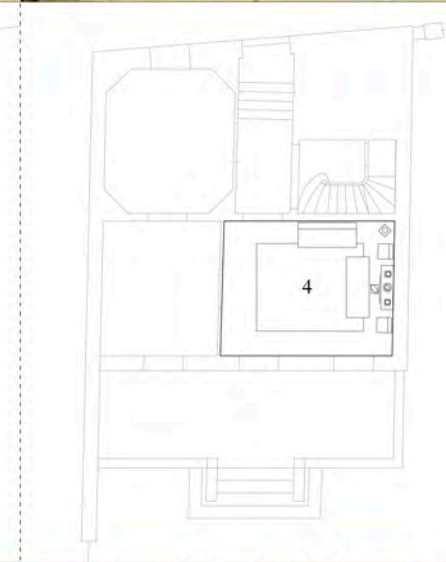
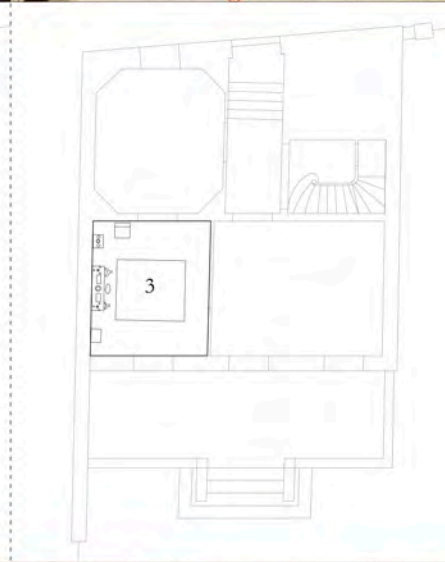
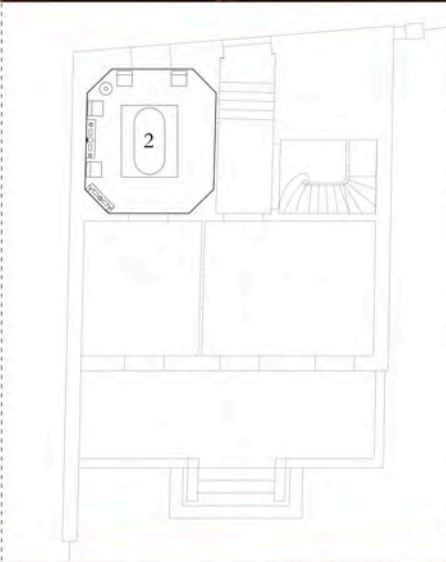
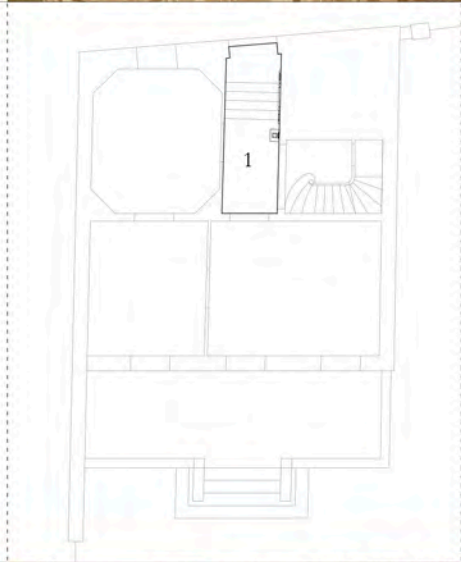
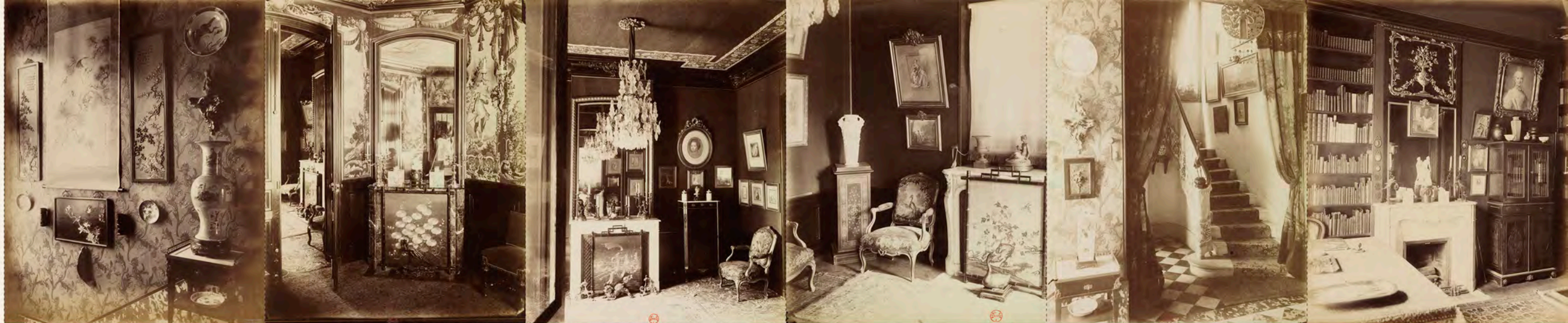
Parade sur le jardin. Vista trasera de la casa con la salida al jardín
Fernand Lochard, 1886
Imagen: Bibliothèque nationale de France, gallica.bnf.fr

El jardín Goncourt es un *jardin de peintre*²⁰, un cuadro, una pintura. Los árboles y arbustos están compuestos en un decorado meticulosamente pensado para que ofrezcan un espectáculo de color cambiante según cada estación y mes del año. El coleccionista elige las especies naturales por su grado de efectos sugerentes, por la atención visual y emocional que provocan, extendiendo a través de la poesía del texto sus posibilidades sensoriales, estéticas e incluso eróticas. La descripción que hace Goncourt enfatiza aún más esta idea, pues explica su jardín como un espectáculo de colores y sensaciones - ligados a los temas principales de decoración del interior de la casa – correspondiente a los meses. El jardín se convierte así en un espectáculo en el que, Edmond el horticultor, se posiciona como creador de un gabinete de especies preciadas, de un laboratorio estético que está en constante experimentación.

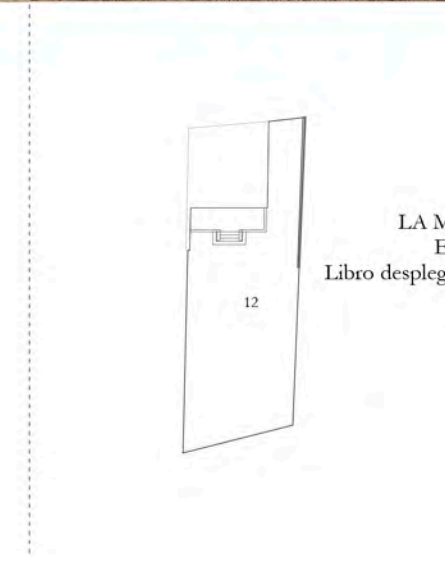
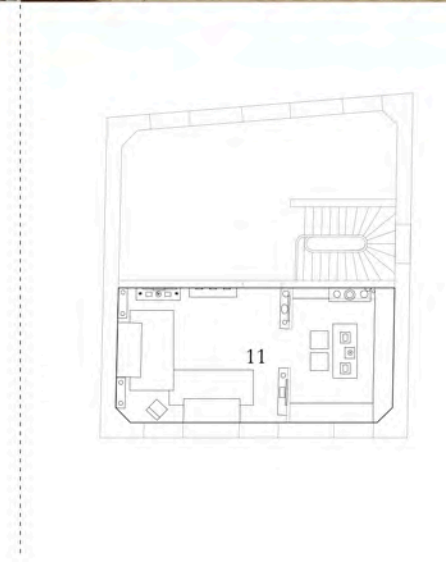
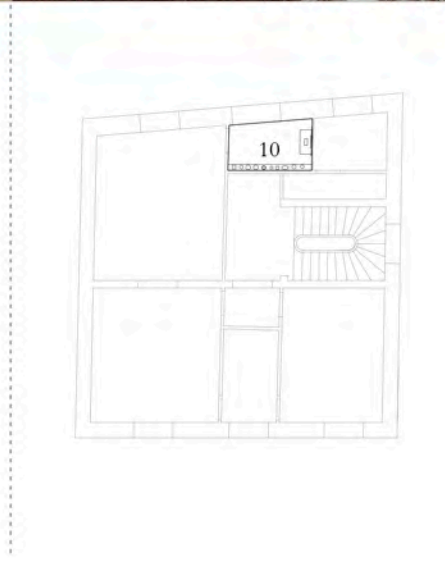
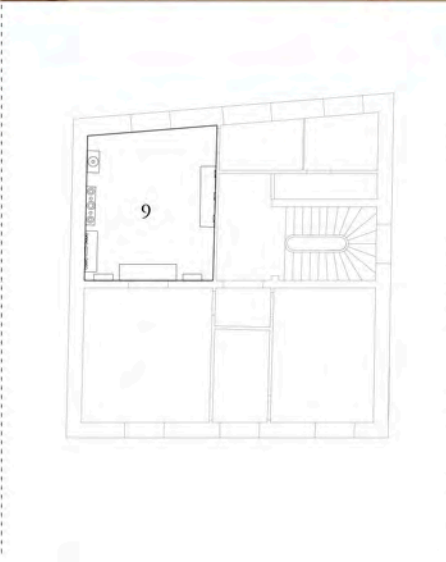
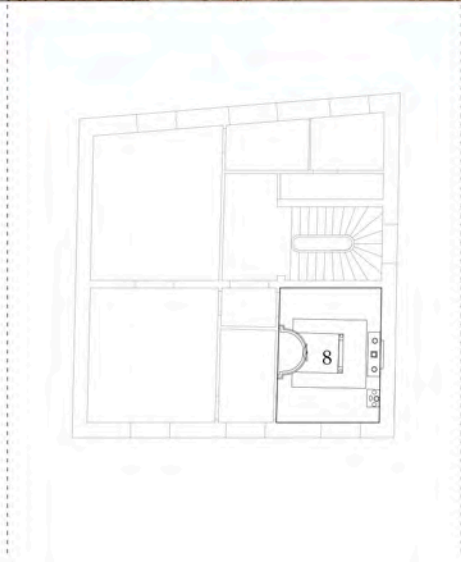
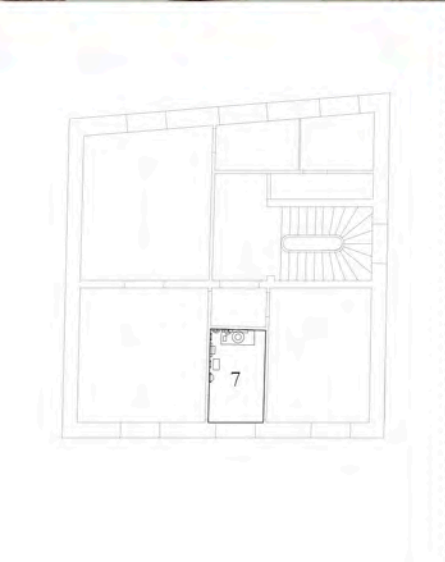
De algún modo, el jardín representa un cuadro en el que se busca experimentar con lo sensorial por encima de cualquier otra intención. Así pues, el proyecto no es únicamente la colección, sino la experiencia estética que ofrece mediante sensaciones visuales, ópticas y táctiles, destacadas especialmente a través del evocativo arte de la escritura. Para Goncourt, la horticultura es como la literatura, la decoración o el coleccionismo; tiene que ver con coleccionar y exponer curiosidades como parte de una escena estética. El conjunto de la *Maison Goncourt* podría explicarse como “una exploración estética del potencial de la vida privada como ‘musée d’art’”²¹, donde se solapa la casa, con un museo domesticado, una colección de especies de un naturalista y una *boutique* de esteta.

20 Entre los *jardins de peintre* franceses, destaca el de Claude Monet en Giverny. Monet se instaló en esta casa con jardín en 1883, contemporáneo a Goncourt, y vivió allí hasta su muerte. En ella creó un jardín como una colección y una obra de arte total, en el que se inspiraba para sus pinturas.

21 Simpson, «Nature as a “musée d’art” in the French fin-de-siècle garden: uncovering Jules and Edmond de Goncourt’s “jardin de peintre”».



1. Vestibule
2. Salle à manger
3. Petit salon
4. Grand salon
5. Escalier
6. Cabinet de travail
7. Cabinet de toilette
8. Chambre à coucher
9. Cabinet de l'Extreme-Orient
10. Boudoir
11. Second étage
12. Jardin



II
LA MAISON D'UN ARTISTE
Edmond de Goncourt
Libro desplegado con secuencia de habitaciones.
e:1/250

9

A CONTRAPELO

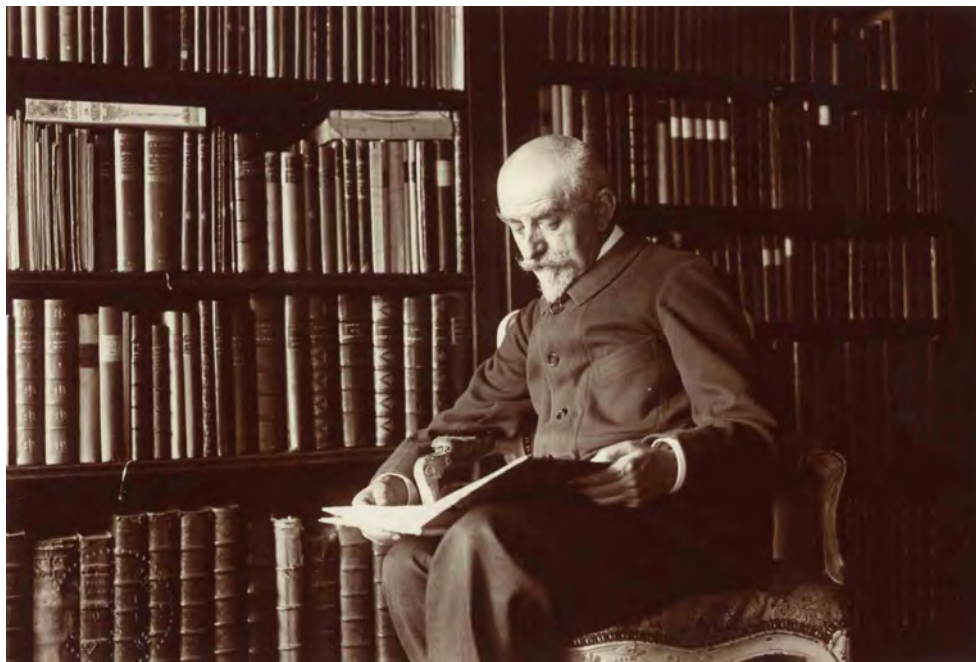
Joris K. Huysmans

Huysmans y Des Esseintes

Joris Karl Huysmans (1848-1907) publicó en París en 1884 la novela *À rebours*, traducida al español como *A contrapelo*, *Al revés*, y *Contra natura*. Esta obra supuso un cambio radical en su carrera como escritor, además de resultar una ruptura con las corrientes literarias vigentes. Huysmans había sido discípulo de Émile Zola, representante del naturalismo literario – caracterizado por las descripciones de la existencia común y la creación literaria de escenarios y personajes que se parezcan al máximo a la realidad – y, además, era miembro habitual de los círculos literarios de París que se reunían en la *Maison Goncourt*. Sin embargo, en aquella época de grandes transformaciones técnicas, sociales y culturales, sentía que el naturalismo ya estaba explorado por todas partes y necesitaba escribir una novela que sirviera de escapatoria a este camino sin salida.

En julio de 1881, Huysmans se instala en una pequeña mansión de Fontenay-aux-Roses, un pueblo a las afueras de París, por recomendación del médico para recuperarse de su agotamiento nervioso y neurastenia. En este contexto, durante los tres meses que permanece allí, escribe *A contrapelo*. Curiosamente, la novela tiene por protagonista al duque Jean Floressas des Esseintes, un dandi que decide salir de París y construirse un refugio como una ‘Tebaida refinada’ en las afueras de la ciudad moderna, donde pueda retirarse encerrado y disfrutar de su colección.

De algún modo, Huysmans y Des Esseintes son la misma persona. El protagonista, único personaje de la novela, se funde con el narrador, traduciendo en realidad las opiniones y los juicios del propio autor. Esto se evidencia especialmente en algunos pasajes donde, por ejemplo, describe la biblioteca de autores latinos o la selección de escritores contemporáneos que posee Des Esseintes, que en realidad es la suya propia, o también al reflexionar sobre las pinturas de Moreau y Edouard Manet, cuya crítica artística coincide con la realizada por Huysmans. Se añade así un gran componente autobiográfico a una novela que consiste en la construcción de una ficción totalmente exagerada, pero que sirve de excusa al autor para hablar de todos los temas posibles, plantear las opiniones que quiera, incluso imaginar otros tiempos o lugares que le permiten escapar de la realidad.



Habitación sin barrer
Anónimo romano, siglo II
Museo Lateranense, Vaticano
Imagen: Musei Vaticani

A contrapelo

A contrapelo es una novela que ha sido definida como ‘antin-vela’ por su difícil clasificación en un género literario concreto. Incluso, se ha calificado de “libro degenerado” porque “no revela una historia, no tiene acción, pero se presenta como una especie de retrato o biografía de un hombre, cuyos hábitos, simpatías y antipatías, e ideas sobre todos los asuntos posibles, especialmente en arte y literatura, se nos relatan con gran detalle”¹. El propio Huysmans reconoce en el prólogo que su obra es “perfectamente inconsciente, imaginada sin ideas preconcebidas, sin intenciones determinadas de futuro, sin nada de nada”², escrita por la necesidad de “abrir las ventanas, de escapar de un ambiente” y “romper los límites de la novela”³.

Lo cierto es que la obra no tiene una historia, ni una acción, ni argumento. Sólo tiene un personaje. Así, toda la novela se centra en la extravagante personalidad del protagonista y su intento de construir una especie de fantasía artificial acompañada de objetos extraños para aislarse del mundo. De ella diría Dorian Grey que “era simplemente un estudio psicológico de un joven parisino que pasaba la vida intentando llevar a cabo en el siglo XIX todas las pasiones y modas pertenecientes a cada uno de los siglos menos el suyo”⁴.

De algún modo, la novela es únicamente el marco utilizado por Huysmans para poder escribir sobre sus auténticas inquietudes, ya que ésta le brinda la excusa para introducir largos pasajes dedicados al arte, la ciencia y la historia, a los que se refería como trabajos más serios. Cada uno de los capítulos se centra en una especialidad, lo cual le permite hacer investigaciones laboriosas acerca de los temas que le interesan, y por este motivo la novela se aleja aún más de la narrativa tradicional acercándose a la crítica literaria y artística.

1 Sergio Rubira Gutiérrez, «A contrapelo de Joris-Karl Huysmans: la colección como relato», *Goya Revista de Arte* 351 (2015): 106-115.

2 Ibid.

3 Joris-Karl Huysmans, *A contrapelo*, 7ª ed. (Madrid: Cátedra, 2015).p.113

4 Rubira Gutiérrez, «A contrapelo de Joris-Karl Huysmans: la colección como relato».

Una de las preocupaciones del autor era la necesidad de realizar algo novedoso, para lo que quería concentrar toda la intensidad sobre un único personaje y reducir al mínimo las relaciones humanas propias de la novela tradicional. Su único protagonista descubre en el artificio y la fantasía una forma de compensar el disgusto que le producía la ciudad moderna y sus costumbres, de forma que convierte la creación de un interior totalmente artificial y exótico en una manera de huir hacia otro mundo, en soledad y evocando tiempos pasados. De modo que, la novela se centra en esa interacción entre el hombre y el interior. Sin embargo, Huysmans procura especialmente que la importancia de ambos – personaje y espacio – sean equivalentes y se retroalimenten, es decir, el interés por la construcción del ambiente interior y sus escenarios no reduce el papel del protagonista, al contrario, favorece la descripción de la personalidad del personaje y su relación con el espacio donde se mueve. En otras palabras, se produce una identificación clara y directa entre el protagonista, la casa y su contenido.

Colección de colecciones

El duque Jean des Esseintes es, especialmente, un coleccionista. Su particular colección consiste realmente en muchas colecciones distintas: de libros, plantas, perfumes, licores, pinturas y estampas, incluso de piedras preciosas. En su conjunto, la colección constituye la clave de la obra de Huysmans, ya que los distintos objetos juegan un papel fundamental e imprescindible. Es decir, son los propios objetos los que permiten que la novela se desarrolle como tal, se convierten en el argumento que vertebra y hace posible todo lo demás: la ‘excusa’ para hablar de otros temas, para viajar a otros momentos y lugares, para construir una escenografía interior acorde a ellos, e incluso, para justificar la personalidad neurótica del protagonista. Así, se podría decir que *A contrapelo* se trata de una ficción absolutamente fantástica construida alrededor de una colección de objetos.

Huysmans desarrolla su obra describiendo al mínimo detalle los espacios de la casa y, especialmente, los objetos que ésta contiene, a veces incluso rozando la categoría de inventario. Así, la novela se construye a medida que se exploran las diferentes estancias y su pertinente colección, cada una dedicada a una afición



La Comédie de la Mort
Rodolphe Bresdin, 1854
Imagen: The British Museum, collection online

particular de Des Esseintes, como si se tratara de las distintas salas de un museo – literatura, arte, música, gastronomía, coctelería, cosmética, perfumería, jardinería y gemología – a las que el mismo autor se refiere como “especialidades ordenadas en vitrinas”⁵. Aquí se pone de manifiesto cómo las diferentes lecciones provocan la introducción de otros relatos paralelos, permitiendo al autor escribir pequeños tratados sobre otras disciplinas de su interés, como por ejemplo la investigación acerca de las piedras preciosas, sus colores y significado, para decidir el diseño que quiere incrustar en el caparazón de su tortuga.

A medida que avanza la novela se hace cada vez más evidente la relación directa entre los objetos de su colección y los trastornos nerviosos que sufre Des Esseintes. Son los libros, los cuadros, las plantas que reúne en el invernadero o los perfumes que tiene en el baño, los que le producen mareos, pesadillas y ensoñaciones. Paradójicamente, el protagonista busca deliberadamente que le afecten las cosas, es decir, posee esos objetos precisamente por su capacidad de hacerle sentir sensaciones y emociones fuertes y de transportarle a otros lugares más exóticos. Mientras que muchos coleccionistas coinciden en el poder del objeto de evocar memorias, sensaciones e historias, Des Esseintes hace hincapié en la fantasía que despiertan, en la ficción y el artificio que permiten construir. De algún modo, se trata de una forma extravagante y exagerada de fugarse de la realidad y de experimentar lo desconocido sin salir de su casa.

Por otra parte, la colección constituye un detonante para imaginar y construir un interior acorde al objeto y la personalidad del coleccionista. Aunque a pesar de la importancia que se da a la decoración y a la detallada descripción de materiales o colores, el objeto y lo que éste provoca prima sobre el espacio. Así, los objetos llegan a adquirir la categoría de personajes secundarios de la novela, y la íntima relación que el protagonista establece con ellos sustituye, de alguna manera, las inexistentes interacciones con otros personajes humanos. De igual modo que los objetos toman el papel de personajes, el protagonista pretende convertirse en una pieza más de su colección, aspira a vivir de acuerdo a sus colecciones y los

5 Huysmans, *A contrapelo*.p.111

EXTERIOR

XI

<p>RETRETE</p> <p>XIII(8), XV(2)</p>	<p>SALÓN</p> <p>V(2), XIII(2), XIII(8),XIII(8), XV(2)</p>	<p>VESTÍBULO</p> <p>V(3), VIII(1), XIII(8), XV(2)</p>	<p>COCINA</p> <p>XIII(6), XIII(8), XV(2)</p>
<p>CUARTO DE ASEO</p> <p>IX(2), X(1), XIII(8), XV(2)</p>	<p>DORMITORIO</p> <p>V(4), VIII(2), IX(1), XIII(8), XV(1), XVI</p>	<p>DESPACHO - BIBLIOTECA</p> <p>I, III(1), IV(2), V(1), VI, VII, IX(3), X(2), XII(1), XIII(4), XIII(8), XIV, XV(2)</p>	<p>COMEDOR</p> <p>II, IV(1), XII(2), XIII(1), XIII(3), XIII(8), XV(2)</p>

JARDÍN

XIII(5), XIII(7)

Plano esquemático de la casa de Jean Des Esseintes según la descripción de Huysmans. Reconstrucción del recorrido del protagonista a lo largo de los capítulos de la novela.

En números romanos el capítulo del libro en el que se recorre la estancia. Entre paréntesis el orden en el cual recorre la casa en cada capítulo.

Dibujo del autor

escenarios creados para ellas. Sin embargo, es tal la ‘contra natura’ del artificio creado por Des Esseintes que su propio cuerpo es incapaz de aguantarlo, por lo que finalmente el médico le recomienda que abandone su retiro y se retire a París.

En definitiva, *A contrapelo* se puede considerar una obra organizada no “por la interacción entre seres humanos, sino por cosas materiales en el espacio, en el espacio de una casa, una vivienda privada, que es también un museo, una biblioteca, la sala de muestras de un decorador, y un sanatorio”⁶. En ella, se pone de manifiesto que el desarrollo de la novela es posible gracias a las colecciones y sus historias: “la de cada uno de los objetos, la del conjunto de objetos, y la del poseedor que las unifica”⁷.

Retirarse del mundo

La novela empieza describiendo el proceso de decoración de la casa en Fontenay-aux-Roses donde el duque Jean des Esseintes se recluye para retirarse del mundo. Los primeros capítulos se centran de forma bastante ordenada cada uno en una estancia de la casa, sin embargo, a medida que avanza la novela y la enfermedad nerviosa del protagonista, éste empieza a deambular por la casa y el recorrido se desdibuja. Es decir, la casa se concibe más como un espacio mental que como uno real, de forma que la novela se construye a la vez que el ir y venir del protagonista por la casa según su estado de ánimo. Así, se puede reconstruir el siguiente recorrido:

(I) Despacho- biblioteca; (II) Comedor; (III) Despacho- biblioteca; (IV) Comedor, Despacho- biblioteca; (V) Despacho- biblioteca, Pequeño Salón, Vestíbulo, Dormitorio; (VI) Despacho- biblioteca; (VII) Despacho- biblioteca; (VIII) Vestíbulo (invernadero), Dormitorio; (IX) Dormitorio, Cuarto de Aseo, Despacho- biblioteca; (X) Cuarto de Aseo, Despacho- biblioteca; (XI) Viaje; (XII) Despacho- biblioteca, Comedor; (XIII) Comedor, Pequeño Salón, Comedor, Despacho- biblioteca, Jardín, Cocina, Jardín, todas las habitaciones; (XIV) Despacho- biblioteca; (XV) Dormitorio, todas las habitaciones; (XVI) Dormitorio.

⁶ Rubira Gutiérrez, «A contrapelo de Joris-Karl Huysmans: la colección como relato».

⁷ Ibid.



Plano catastral de 1943. Casa en el 3 de rue Jean Jaurès
donde Huysmans escribió la novela
Imagen: Archivos municipales de Fontenay-aux-Roses

La divagación mental del protagonista – provocada por los diferentes objetos que posee – se refleja en su deambular físico por la casa, como una forma de identificación entre el personaje, el espacio, y la colección. Así, el desarrollo del libro y la explicación de la casa no suceden de forma lineal y equivalente, sino que al principio se enfatiza la descripción de los ambientes de las estancias y su decoración y, poco a poco, toman relevancia las descripciones de las cosas. De modo que desaparece gradualmente la explicación del espacio frente a la colección, por lo que en algunas estancias se pueden conocer las obras y piezas contenidas con exactitud sin saber, en cambio, cómo son físicamente.

En este sentido, el detalle de la descripción es suficiente para reconstruir la planta de la casa, probablemente inspirada en la propia casa de Fontenay-aux-Roses donde Huysmans escribió la novela⁸. Así, en la planta baja: “un cuarto de aseo, que comunicaba con el dormitorio, ocupaba uno de los extremos del edificio; del dormitorio, se pasaba a la biblioteca; y de la biblioteca, al comedor, que se situaba en el extremo opuesto. Estas habitaciones que ocupaban la mitad de la casa, estaban situadas en línea recta y sus ventanas daban al valle de Aunay. La otra mitad estaba constituida por cuatro habitaciones distribuidas de una forma exactamente igual a la que presentaban las anteriores. De este modo, la cocina, que hacía ángulo se correspondía con el comedor; un gran vestíbulo que servía como entrada, con la biblioteca; una especie de pequeño salón, con el dormitorio; y el retrete, formando un ángulo con el cuarto de aseo. (...)”⁹.

En contraste, del exterior de la vivienda apenas hay referencias, más allá de destacar su situación suficientemente lejos de la ciudad para favorecer el retiro absoluto buscado por el protagonista. La casa introvertida y el retiro doméstico eran ideas comunes en las residencias de la literatura del fin de siglo, sin embargo, Des Esseintes lo lleva al extremo imaginando la casa como “un arca resguardada en tierra firme, en donde pudiera refugiarse del incesante diluvio de la estupidez

⁸ Esta casa ya no existe. Fue derruida en 1955 con motivo de la renovación de la calle.

⁹ Huysmans, *A contrapelo*.p.184

humana”¹⁰, un refugio que filtrara “el estrépito atronador que produce el inefable barullo de la existencia”¹¹. El deseo de aislamiento total es tan grande que Des Esseintes ni siquiera quiere ver a los criados, de tal modo que los destina a la primera planta de la casa, tapizando el suelo con moqueta para no oír sus pasos, haciendo confeccionar una especie de traje de monja para su criada y así sentir “una impresión de algo monacal”¹² cuando veía pasar su sombra por la ventana. La inexistencia de detalles sobre el exterior enfatiza la imagen de una casa construida únicamente a base de interiores como escenografías teatrales, acentuando así la idea de que se trata, en realidad, de un espacio mental, imaginado, que se recorre en paralelo a las divagaciones totalmente subjetivas de un personaje.

Escenografía y artificio

Des Esseintes crea en el interior de la casa de Fontenay-aux-Roses un universo paralelo totalmente simbólico, unas estancias extremadamente recargadas con decoraciones lujosas y decadentes, como una especie de espejo del alma de su aristócrata protagonista. Se trata de una arquitectura totalmente narcisista, sujeta a los vaivenes mentales del duque, que se concibe como una escenografía en la que el individuo interacciona con cualquier objeto y, a través de las sensaciones que le provoca, se embarca en ensoñaciones y mundos imaginarios.

El interior de la casa consiste, entonces, en un decorado completo que construye una ficción exasperada, una gran simulación. Se trata de crear una arquitectura interior virtual centrada en los sentidos y las sensaciones, de manera que el protagonista pueda experimentar la inmersión total en realidades alternativas. Para ello, Des Esseintes se rodea de una colección de arte y literatura cuidadosamente seleccionada, proyecta una decoración excesiva y sobre estimulante, e inventa instalaciones artificiales y aparatos sensoriales, con el propósito de provocar visiones y ensoñaciones antinaturales.

10 Ibid.p.125

11 Ibid.

12 Ibid.p.139

Así, cada una de las estancias simula otra realidad mediante una puesta en escena decorativa diseñada al detalle. Un claro ejemplo de ello es el comedor, que se encuentra aislado del resto de habitaciones mediante pasillos acolchados como si fuera una caja japonesa insertada dentro de otra. Simula ser el camarote de un barco, con un acuario de peces robóticos a través del cual entra la luz de la ventana, y repleto de objetos como redes, cañas de pescar, velas enrolladas o mapas que hacen de attrezzo. O también el dormitorio, como “una celda de cartujo que pudiera parecer auténtica”¹³ con un reclinatorio a modo de mesilla de noche, velas y candelabros. El propósito de Des Esseintes es crear un paisaje interior deliberadamente artificial, un ambiente provocador de sentimientos y sensaciones, y para ello usa de forma excesiva la decoración, el mobiliario, los objetos, los colores y la iluminación. Así, juega con la luz y los colores para reforzar la atmósfera artificial y el aislamiento del exterior, por ejemplo, pintando los muros interiores de color anaranjado porque es ácido y antinatural, o poniendo vidrieras azules en las ventanas para distorsionar la entrada natural de luz.

El deseo de experimentar intencionadamente sensaciones extrañas se lleva a tal extremo que incluso se extiende a los objetos que colecciona. Es el caso del pequeño salón rojo, donde coloca unos grabados que le parecen horripilantes y le ponen la carne de gallina “reteniéndolo, pavoroso y sofocado, en este salón rojo”¹⁴. Sin embargo, los conserva precisamente por eso, por los escalofríos que le provocan. De igual modo sucede, por ejemplo, en el cuarto de aseo, en el que Des Esseintes crea una especie de perfumería industrial, con la intención de experimentar con los cosméticos y aromas buscando sufrir una alucinación olfativa. En definitiva, uno tras otro, los objetos y ambientes descritos en la novela se miden en base a los sentimientos que provocan en el protagonista, poniendo de manifiesto que el principal objetivo de la escenografía interior construida por Des Esseintes no es otro que la pura experimentación.

13 Ibid.p.190

14 Ibid.p.185



Barnabas op weg naar de brandstapel op Cyprus
Jan Luyken, 1685
Imagen: Rijksmuseum

En la casa de Fontenay-aux-Roses todo es artificio, Des Esseintes proyecta las escenografías completas e inventa cada uno de los trucos que utiliza para conseguir la atmósfera deseada, sin responder a la recreación de ninguna casa previa. La escenografía juega un papel relevante ya que, como en el teatro, es la forma de construir un espacio ficticio que parezca real. Sin embargo, Des Esseintes busca deliberadamente lo artificial, el engaño de los sentidos, de manera que se produzca una confusión y lo que uno percibe parezca justo lo contrario de lo que debería. Huysmans se refiere a esto como la imitación de “la técnica y el enfoque del teatro, donde prendas de relumbrón, falsas y baratas, se presentan como si fueran telas lujosas y caras; obtener por lo tanto el efecto totalmente opuesto, sirviéndose de tejidos magníficos para producir la impresión de estar viendo unos andrajos”¹⁵. Consigue así algo que “pudiera parecer auténtico, pero que, en realidad, no lo era”¹⁶; aplicándolo, por ejemplo, en el dormitorio; pues decide que debe ser como una celda monacal pero no está dispuesto a aceptar esa austeridad y penitencia, por lo que construye un decorado engañoso que parece una celda austera y fea a pesar de tener las paredes tapizadas en seda azafrán y el suelo cubierto con una alfombra con un dibujo de cuadros rojos simulando las frías baldosas.

Se evidencia así que la intención de Des Esseintes no es sólo coleccionar y decorar, sino inventar. En cada una de las estancias se muestra algún proyecto de diseño contra natura, creaciones artificiales totalmente imposibles, como el caso de la tortuga cuyo caparazón baña en oro para que resplandezca al moverse por la alfombra, pero al no conseguir el efecto deseado decide incrustarlo de piedras preciosas. La tortuga, sin embargo, “no había podido soportar el lujo tan deslumbrante que se le había impuesto”¹⁷ con el embellecimiento artificial de su caparazón y muere. El artificio exagerado se da en grado máximo en el invernadero que crea en el vestíbulo de la casa, donde reúne una colección de plantas escogidas especialmente por su virtud de parecer artificiales, “flores naturales capaces de

15 Ibid.p.190

16 Ibid.

17 Ibid.p.175



Jean Floressas des Esseintes y la Tortuga
Ilustración de Auguste Leroux para una edición À
rebours de 1920
Imagen: www.archive.org/details/reboursh00huys

reproducir la imagen de las flores artificiales y falsas¹⁸, en contraste con su antigua vida en París donde poseía una maravillosa colección de flores artificiales que imitaban fielmente las flores auténticas. Este invernadero exótico consume todo el interés y la pasión del protagonista hasta que colapsa de exceso de estimulación, cayendo sedado por los olores tóxicos de las plantas.

De algún modo, la novela revela la incansable actitud creativa de Des Esseintes, quien apenas acaba un proyecto empieza el siguiente. Cada uno de los espacios ficticios constituidos constituye un punto de partida para imaginar el siguiente, de manera que la novela incluso se podría considerar como una “descripción cronológica del espacio según el orden de creación, implicando el sentido del tiempo e invitando al lector a trazar el proceso creativo”¹⁹. El protagonista es un “ávido inventor de aparatos estimulantes”²⁰, usa el artificio para transformar las percepciones normales, y así construye un interior que sirve de activador para la mente del duque, haciendo que se proyecte en mundos imaginarios que le inspiran a su vez a hacer otras invenciones.

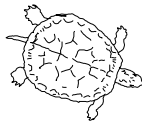
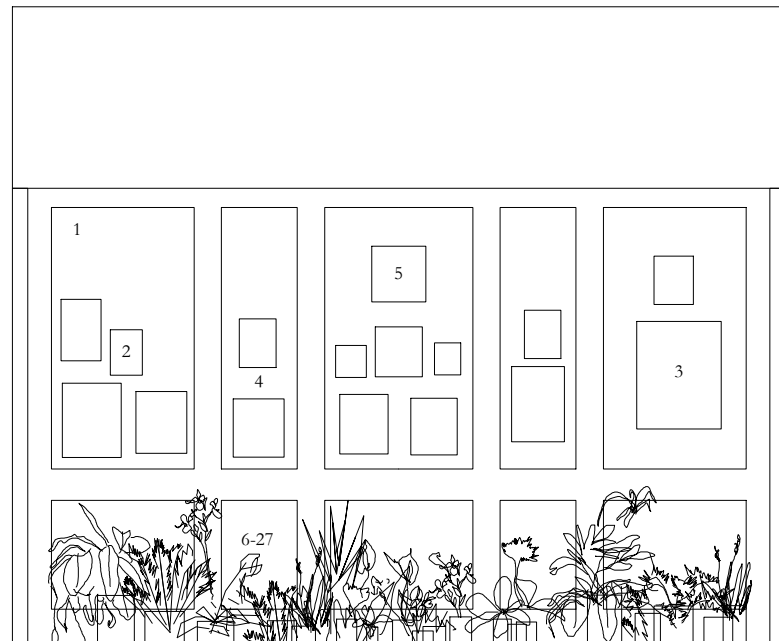
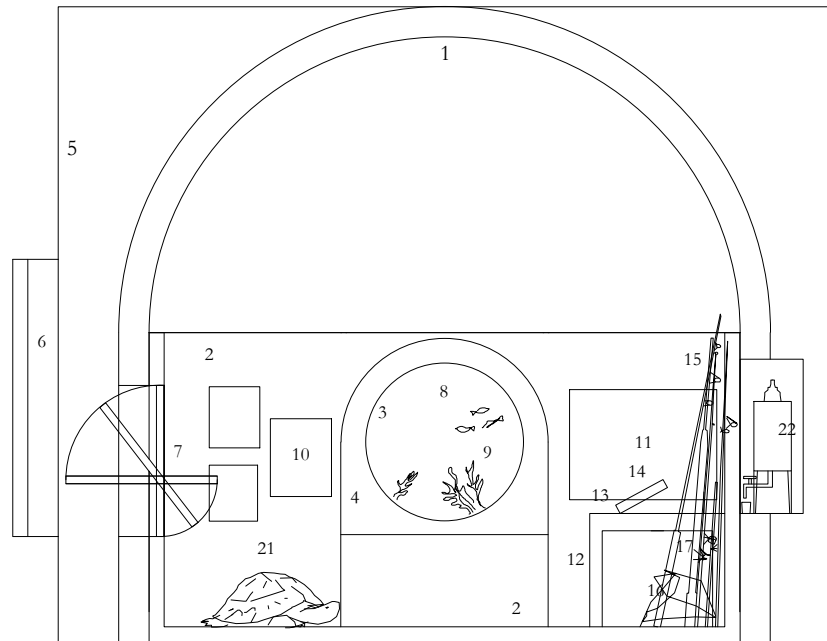
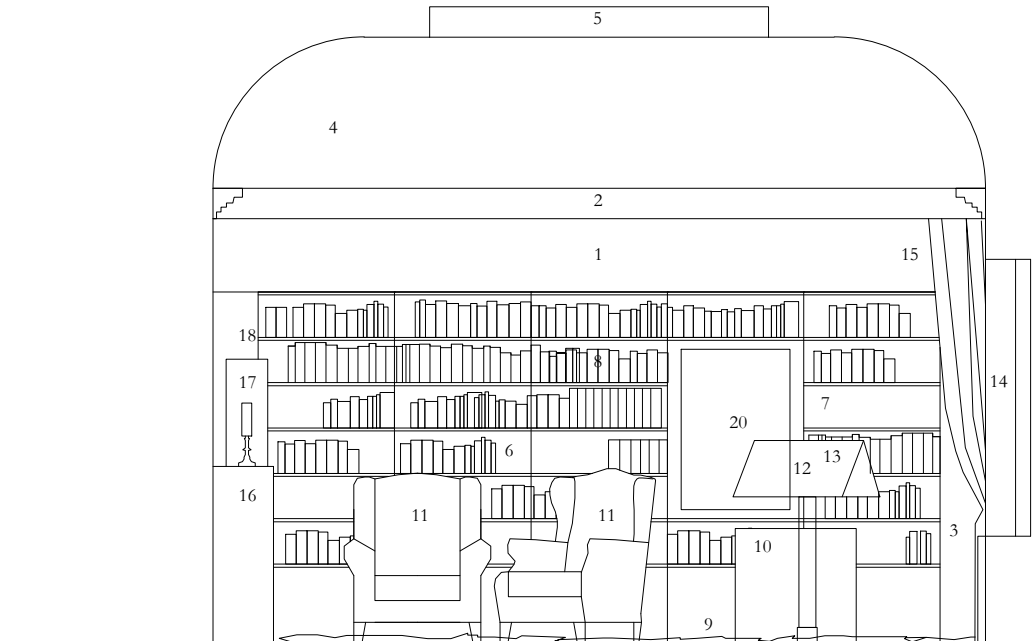
En definitiva, se trata de una casa única que refleja fielmente la individualidad y personalidad de su habitante. Huysmans plantea la casa como un lugar donde el personaje cobra la máxima relevancia, donde puede reunir todos los objetos que posee y construir las atmósferas que desee. Así, los objetos y espacios interiores acompañan a Des Esseintes en su retiro, de algún modo lo completan, se identifican con él. En este sentido, es significativo el caso de la habitación dedicada a despacho-biblioteca, cuyo espacio físico desaparece bajo las obras de arte al decidir “forrar estas paredes como si se tratase de libros, con tafete de piel del Caballero, de granos gordos aplastados, lustrada con fuertes placas de acero en una potente presa”²¹. Es decir, el decorado se hace dependiente de los objetos que contiene y la biblioteca se transforma en un gran libro, identificándose totalmente el contenedor y el

18 Ibid.p.216

19 Malin Zimm, «Writers-in-residence: Goncourt and Huysmans at home without a plot», *The Journal of Architecture* 9, n.º 3 (2004): 305-314.

20 Ibid.

21 Huysmans, *A contrapelo*.p.135



BIBLIOTECA

1. Pared anaranjada forrada de tafilete de piel del cabo de granos gordos lustrada con fuertes placas de acero en unapotente prensa
2. Molduras pintadas de azul índigo oscuro semejante al de los paneles de los carruajes
3. Zócalo pintado de azul índigo oscuro
4. Techo abovedado forrado de tafilete como paredes
5. Ojo de buey encastrado con círculo de firmamento de seda azul regia con serafines plateados bordados en Colonia para antigua capa pluvial
6. Libros
7. Flores raras
8. Estanterías y anaques de ébano
9. Suelo cubierto de pieles de animales salvajes y zorros azules
10. Mesa de cambista del siglo XV
11. Butacones de orejas
12. Atril litúrgico
13. *Glossarium mediae et infimae latinatis* de Du Cange
14. Ventanas de cristales ásperos azules salpicados de fondos de botella punteados en oro
15. Cortinas de viejas estolas do color rojo mortecino con bordados de oro descoloridos
16. Chimenea revestida de tela de una dalmática florentina
17. Dos custodias de cobre dorado de estilo Bizantino de la Abadía de Boistde-Bièvre
18. Canon de iglesia en forma de tríptico con compartimentos separados con tres poemas de Baudelaire copiados en pergamino: La Mort des Amants, L'Ennemi y Any where out of the world
19. Cuadro al óleo de Gustave Moreau *Salomé ante el rey Herodes*
20. Acuarela de Gustave Moreau *La Aparición*

COMEDOR

1. Techo abovedado provisto de vigas en semicírculo
2. Paredes y suelo revestidos de madera de pino de Virginia
3. Ojo de buey
4. Tronera
5. Verdadero comedor construido
6. Ventana oculta
7. Tabique con resorte para apertura para renovación de aire
8. Acuario delante de la ventana con sistema de tubos y conductos para limpiar el agua, con
9. Peces mecánicos contruidos como piezas de relojeri y algas artificiales
10. Grabados en color de vapores
11. Carteles encuadrados con itinerarios marinos y escalas de los servicios postales marinos
12. Mesa
13. Objetos sobre la mesa: Cronómetros, brújulas sextantes, compases prismáticos y mapas
14. Libro de Las Aventuras de Arthur Gordon Pym encuadernado en piel de foca impreso en papél vergé de fibra pura, seleccionado hoja por hoja y decorado con una gaviota en filigrana
15. Cañas de pescar,
16. Redes ennegrecidas por el uso
17. Rollos de velas rojizas
18. Ancla minúscula de corcho pintada en negro
19. Puerta que comunica con la cocina
20. Pasillo acolchado absorbente de olores y ruidos
21. Tortuga con caparazón bañado en oro con incrustaciones de piedras preciosas
22. Órgano de boca empotrado en armario, formado por una serie de toneletes colocados en fila sobre minúsculos soportes de madera de sándalo y perforados en su parte baja por grifos de plata

VESTÍBULO

1. Paredes recubiertas con maderas de cedro color caja de puros
2. *Comedia de la Muerte* de Bresdin
3. *El Buen Samaritano* de Bresdin
4. Serie de cuadros de Odilo Redon en marcos de madera de peral ribeteada de oro
5. *La Melancolía* de Odilo Redon

- Colección de Plantas
6. *Caladiums: Virginal, Albana, Madame Mame, Bósforo y Aurora Boreal*
 7. *Nlocasia Metallica*
 8. *Anthurium*
 9. *Amorphophallus*
 10. *Echinops*
 11. *Nidularium*
 12. *Tillandsia Lindenii*
 13. *Cypripedium*
 14. *Encephalartos horridus*
 15. *Cocos Micania*
 16. *Zamia Lebmanni*
 17. Ananás
 18. Pan de Chester
 19. *Cibotium Spectabili*
 20. *Papa-Moscas de las Antillas*
 21. *Drosera*
 22. *Sarracena*
 23. *Cephalothus*
 24. *Nepenthes*
 25. *Begonias tuberosas*
 26. *Crotonas negros moteados de rojo*
 27. *Cattleya de Nueva Granada*

III
A CONTRAPELO
Joris Karl Huysmans
Alzados habitaciones c:1/75

10

LA CASA DE LA VIDA

Mario Praz



Mario Praz en su apartamento del Palazzo Ricci, ca. 1940

Imagen: Museo Mario Praz, guía

Palazzo Ricci. Fachada a la plaza Ricci con las pinturas de Polidoro da Caravaggio, *El rpto de las Sabinas*. ca. 1540-50

Imagen: de *Via Giulia: una utopia urbanistica de 500*, Roma: Staderini, 1973

La casa de la vida

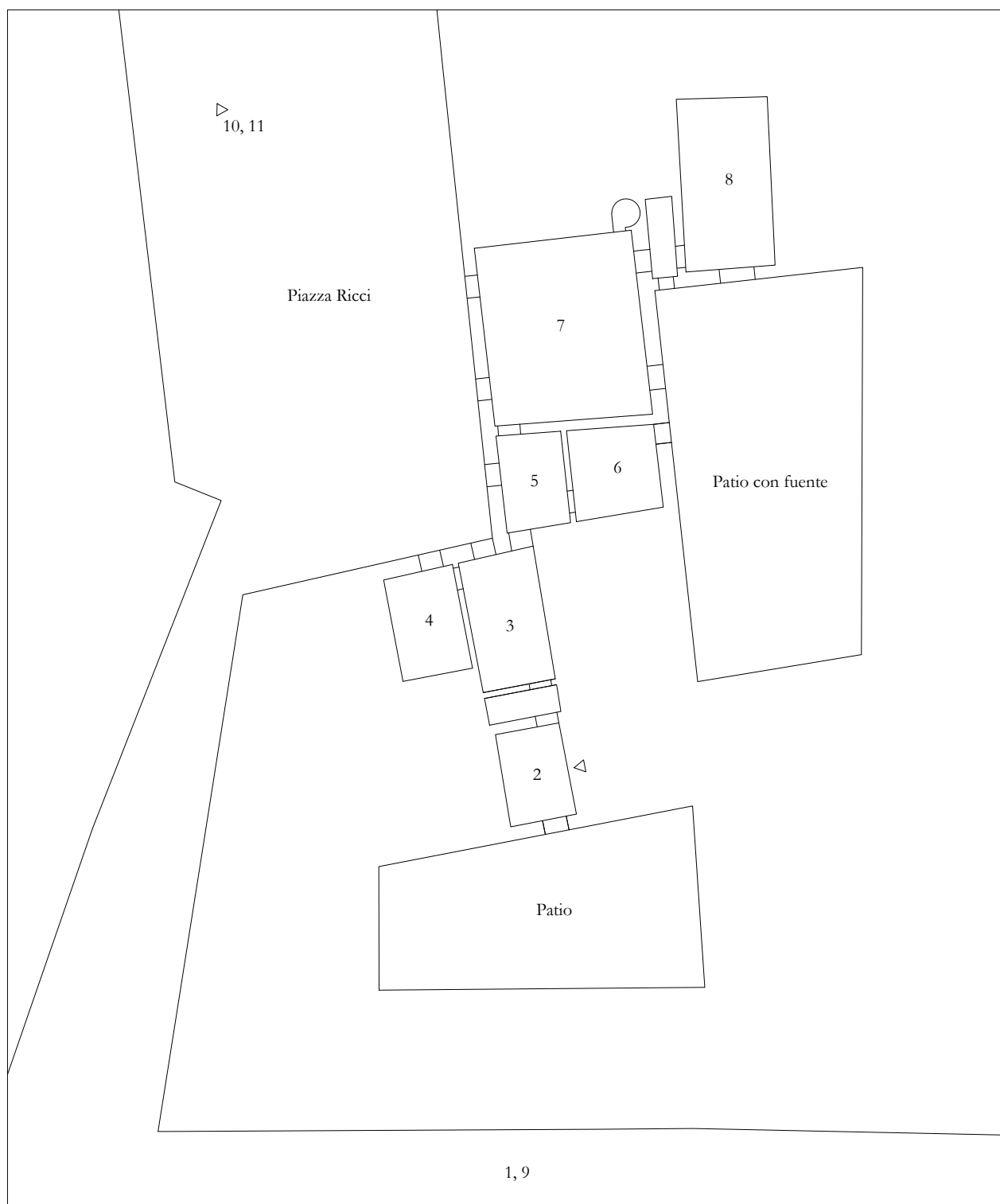
En 1937 Mario Praz publicó un artículo titulado “An Empire Flat in a Roman Palace” para la revista *Decoration*, donde describía en cinco páginas su apartamento en el palacio Ricci. Éste fue el punto de partida que le llevaría, veinte años más tarde, a publicar la historia de su vida y de su casa en *La casa de la vida* en 1958, y a actualizarla otros veinte años después, tras su traslado definitivo al palacio Primoli, en 1979.

La casa de la vida es un ensayo autobiográfico en el que Praz narra su vida a través de la descripción de los objetos y del ambiente doméstico en el que vivió. Se trata de una obra peculiar a medio camino entre unas memorias y un catálogo descriptivo, como una especie de biografía de personas y cosas entremezcladas a un mismo tiempo. En *La casa de la vida* la clave está, precisamente, en la casa. Ésta constituye el espacio físico que contiene todas las piezas de la colección, donde ocurren los acontecimientos de la vida, y que permite a Praz – su habitante – recorrerla físicamente de habitación en habitación deteniéndose en cada uno de los objetos que van saliendo a su paso. Se trata, de algún modo, de una operación mnemotécnica en la que se visitan ordenadamente las habitaciones para avivar los recuerdos asociados a cada una de las piezas y, así, explicar toda una vida.

El recorrido mnemotécnico que realiza Praz por su apartamento en el palacio Ricci se reproduce en el índice del libro:

VIA GIULIA. EL VESTÍBULO. EL COMEDOR. DORMITORIO CON VISTAS A PIAZZA RICCI. SALITA DE PASO. HABITACIÓN DE LUCÍA. EL SALÓN. EL BOUDOIR. PAVANA POR UNA CALLE DIFUNTA. PALAZZO PRIMOLI. VEINTE AÑOS DESPUÉS.

A medida que Praz se pasea por las habitaciones, los objetos de la colección se convierten en una especie de espejos en los que puede contemplar infinitos recuerdos, y así, va revelando las memorias implícitas en cada una de las piezas de arte. En este sentido, el libro es casi un inventario minucioso de los objetos de la colección, donde registra todos los hechos relacionados con sus posesiones ‘queridas’, detallando cómo cada objeto acabó colocado en esa habitación concreta,



1. Vía Giulia
2. El vestíbulo
3. El comedor
4. Dormitorio con vistas a la Piazza Ricci
5. Salita de paso
6. Habitación de Lucía
7. El salón
8. El Boudoir
9. Pavana por una calle difunta
10. Palazzo Primoli
11. Veinte años después

Plano esquemático del Palazzo Ricci. Reproducción de las estancias según el recorrido propuesto por Praz en el índice de *La Casa de la Vida*
Dibujo del autor

en ese ángulo, para que recibiera ese preciso rayo de luz, a esa hora del día concreta. Sin embargo, se trata de una descripción que, además, hace un reconocimiento sentimental de las piezas, explicando sus historias y sus características antes y después de ser adquiridos, así como posibles similitudes con otras obras de arte, conjeturas acerca de la identificación del autor o personaje, y todo tipo de recuerdos que le vienen a la mente asociados a esa pieza en particular. Se podría decir que la memoria queda objetivada, convertida en objeto, pues éstos se transforman en el vehículo para llegar a cualquier recuerdo o anécdota de la vida del coleccionista. De este modo, de cada uno de los objetos descritos salen otros temas que enriquecen la lectura y llenan de detalles la biografía del autor: Florencia, Roma, las ciudades inglesas, familiares, amigos, enemigos, anticuarios, editores, ... Cada cosa evoca otra más allá, disparando en la imaginación una secuencia de motivos entrecruzados.

Así, a través de la escritura, el objeto queda ligado a la casa y a la vida del coleccionista para siempre. La fusión entre habitante, colección de objetos y espacio creado es tan intensa e inseparable que el propio Praz confesaba con frecuencia que no sabía hasta qué punto era el protagonista o la víctima de las cosas. “Esta persona que mira soy yo, y este libro que he escrito es como el compendio, en un espejo convexo, de una vida y de una casa. (...) Diré más bien que al final de este viaje (...) en el curso de los años, me veo convertido en objeto y representación yo mismo, pieza de museo entre piezas de museo, ya distante y lejano, que como Adán en el suelo de mármol grabado de la iglesia de San Domenico en Siena, me he mirado en un espejo ardiente convexo, y me he visto no más grande que un puñado de polvo”¹.

Objetos. Una colección viva

A la muerte de *il professore*, su colección constaba de más de mil cuatrocientos objetos: muebles, pinturas, esculturas, pequeños bronce, marfile, plata, acuarelas y grabados, mármoles y porcelanas, juguetes mecánicos e instrumentos musicales,

1 Mario Praz, *La casa de la vida* (Barcelona: Debolsillo, 2004).p.505

ceras, abanicos, alfombras, tejidos y objetos curiosos. Todos ellos pertenecientes a finales del siglo XVIII y mitad del XIX, e ocadores, por tanto, de ese tiempo ya perdido entre el estilo Imperio y el Biedermeier que Praz buscaba recrear con nostalgia en el interior de su apartamento.

Praz se aferraba a las cosas pequeñas, a la domesticidad e intimidad que le proporcionaba el rodearse de ellas; de forma que “cada vez adquiría más consistencia en su vida el amor por el objeto, sobre todo, por el objeto que le aportase el misterio un tanto fúnebre de la existencia cotidiana de una época que ya no existía, objetos amados no sólo por bellos, sino por ser restos milagrosamente salvados del naufragio”². Así, su intención no era encontrar un lugar donde recoger y acumular esas piezas rescatadas de otro tiempo, sino construir una casa donde éstas vivieran. Por esta razón, Praz solía preferir las piezas de artistas menores, incluso las anónimas, pero que estuvieran cargadas de un aura sentimental para que se acrecentara el diálogo entre los objetos de su casa.

El propósito de *il professore*, entonces, es recrear en su casa una atmósfera doméstica auténtica para su colección, crear un ambiente interior que diera vida a los objetos más que exhibirlos como en un museo. En consecuencia, la disposición de las piezas de la colección en su casa persigue la construcción de un interior doméstico, como si fuera un catálogo de diseño de interiores de época, donde se mezclan muebles, cuadros, objetos decorativos o alfombras que visten la casa. En cambio, Praz descarta ordenar las piezas por tipos, temas o tamaños, como sería más propio de un museo; ya que – como afirma en la *Filosofia dell'a redamento* – “al clasificar en vitrinas objetos similares en compañía de objetos similares, por más hermosos que sean, el perfume se desvanece y huye todo el encanto. El orden lógico suprime el aliento de lo fantástico”³.

La casa de Praz, sin duda, tiene un halo de fantasía nostálgica que cobra vida a través de sus palabras, ofreciendo al lector un espectáculo doméstico en el que los

2 Patrizia Rosazza Ferraris, «La casa museo de Mario Praz en Roma», *Goya Revista de Arte* 291 (2002): 332-344.

3 Daniel Cid Moragas, «La casa y la vida de Mario Praz», *Temas de disseny*, n.º 21 (2004): 106-110.



Salón del Palazzo Ricci.
Imagen: Archivo Museo Mario Praz

objetos son protagonistas: “cuando el sol no penetra por ninguna ventana (...) la casa aparece poblada como un bosque de extrañas criaturas al acecho, las águilas, los leones, los cisnes, las esfinges, las sirenas, las tortugas de los muebles. Tal vez moviendo un resorte secreto, esta parada de animales heráldicos inmóviles podría animarse como un autómatas, y veríamos un espectáculo parecido al descrito en unos versos de Aldous Huxley...”⁴. Praz activa con sus palabras el movimiento de los objetos, los animales representados en los muebles, las figuras de cera de la pared o los personajes de los cuadros, que viven en su casa. Se revela así la vida secreta de la colección entre las paredes del palacio, de forma que, aunque “en ciertos aspectos parece un museo, es sin embargo un museo vivo, no una acumulación exánime de objetos”⁵.

Decoración del espacio

El apartamento del palacio Ricci, tal y como se explica en el libro, está organizado por estancias autónomas, encadenadas en secuencia de modo que generan una serie de perspectivas que atraviesan toda la casa y que, según describe Praz, le permiten en ciertos puntos – como en el umbral de la puerta del comedor – ver todos los ambientes a un mismo tiempo. Sin embargo, cada una de las estancias tiene su particularidad y constituye una unidad decorativa en sí misma, un ambiente propio. Esto se pone de manifiesto, por ejemplo, en el Boudoir, habitación a la que Praz llama con muchos nombres que reflejan sus peculiaridades: “este *boudoir* (...) podría llamarse también la Habitación de los Paisajes. O también la Habitación de los Abanicos. (...) No, llamarla Habitación de los Abanicos sería conceder excesiva importancia a estos frágiles objetos. Pero podría llamarse la Habitación de los Soberanos, objetos de una fragilidad muy parecida a la de los abanicos, como demuestra la historia. (...) No Habitación de los Abanicos, no Habitación de los Soberanos, sino tal vez Cámara de los Espejos”⁶.

El interés de Praz por las piezas de una época determinada, entre 1770 y 1870 aproximadamente, a la vez que su pasión por los espacios domésticos y las

4 Praz, *La casa de la vida*.p.466

5 Ibid.

6 Ibid.p.494, 497



Colección de ceras, 1982

Imagen: de P. Rosazza, «La casa museo de Mario Praz en Roma», *Goya Revista de Arte* 291 (2002)

escenas de interior, se fusionan perfectamente en la creación de las estancias de su apartamento. En realidad, cada una de las habitaciones respondería a una composición decorativa pensada para recrear un ambiente interior, combinando de forma armónica las diferentes piezas de la colección. La casa de la vida podría ser casi un catálogo de estilo, una *filosofía dell'a redamento* en sí misma. De algún modo, ésta es la única regla que se imponía Praz a la hora de colocar los objetos de la colección: la armonía decorativa del ambiente. Por lo demás, la colección iba ocupando progresivamente las paredes y todos los rincones del palacio a medida que crecía exponencialmente, hasta que como “un ejército invasor”⁷ conquistó todo el espacio libre. Es significativo observar la secuencia de fotografías de un mismo espacio – por ejemplo, la salita de paso – tomadas en distintos momentos del tiempo, que muestran el crecimiento de la colección y la progresiva ocupación de los objetos. *

Por otra parte, Praz también trabaja la decoración por conjuntos más pequeños dentro de una misma habitación, es decir, dentro de su colección hay colecciones más pequeñas de determinados objetos, que coloca agrupados formando un rincón. Es el caso, por ejemplo, del rincón dedicado a la música, la colección de ceras o el conjunto de armas. Sin embargo, para Praz lo más importante es la creación de un espacio doméstico, por lo que la decoración no incluye sólo la colocación de los objetos, sino también otras cualidades que construyen el ambiente. En realidad, se hace evidente que la casa no son sólo las piezas de arte, los muebles y las pinturas. La casa es la disposición de estas cosas “como una ejecución, como sería una pieza de música”⁸, de entre las infinitas posibilidades puede no ser la mejor, pero es la elegida y por ello la más significativa. La decoración interior de las habitaciones es “como una escritura paralela a la alfabética”⁹, que dibuja una atmósfera íntima. Esto se pone de manifiesto en muchos pasajes de su obra donde describe los colores de las cosas, los ruidos de la calle, las vistas desde la ventana o la luz natural y los cambios que produce en el interior según la hora o la época del año.

7 Rosazza Ferraris, «La casa museo de Mario Praz en Roma».

8 Paola Colaiacono, «The Rooms of Memory. The Praz Museum in Rome», en *Writers' Houses and the Making of Memory*, ed. Harald Hendrix (Routledge, 2012).

9 Ibid.



Salita de paso

Imagen: Archivo Museo Mario Praz

Salita de paso, 1935-40

Imagen: de P. Rosazza, «La casa museo de Mario Praz en Roma», *Goya Revista de Arte* 291 (2002)

Salita de paso, 1950

Imagen: de P. Rosazza, «La casa museo de Mario Praz en Roma», *Goya Revista de Arte* 291 (2002)

Salita de paso, 1958

Imagen: de M. Praz, *La casa della vita*, Milano: Adelphi Edizioni, 2003

Reproducción de interiores

Uno de los mayores intereses de Mario Praz era la reproducción en miniatura de interiores domésticos con todo detalle, ya fuera en pinturas, teatrinos o casitas de muñecas, todos ellos presentes en su colección. Especialmente, poseía muchas acuarelas de escenas de interior – especialidad de artistas como P. F. Peters, Wilhem Dünckel o Fernand Pelez – que muestran interiores domésticos y permiten observar sin ser observado escenas de placidez familiar. Para Praz, las acuarelas de interiores “poseen de forma particular la virtud de hacer revivir un ambiente en el ánimo de quien las mira, gracias a la diligencia con la que han reproducido cada mueble y cada objeto de adorno, cada detalle de las alfombras y de los cortinajes y el efecto de las luces y de las sombras en las habitaciones”¹⁰.

Algunas de las pinturas coleccionadas por Praz muestran interiores muy similares a las propias habitaciones del coleccionista. La pintura de *Maria Isabella di Borbone nel suo appartamento a Villa della Regina presso Capodimonte* (1836) se presta ejemplarmente para comprender la intención y el ánimo con el que el coleccionista abordaba su colección. Praz describe minuciosamente el cuadro, que muestra el interior de la Villa della Regina con la reina en un sofá, y parece que, en realidad, está describiendo el ambiente de su propio apartamento, con sillones semejantes con esfin es, alfombras, cortinas, flores artificiales bajo las campanas de vidrio, incluso la lámpara de araña que es casi idéntica a la que aparece en el dormitorio del profesor. Esta coincidencia entre el interior del cuadro y la habitación real se da continuamente en las pinturas coleccionadas por Praz, constituyendo una de las características más notables de su casa-colección y poniendo de manifiesto la especial intención del coleccionista por recrear en su propia casa los ambientes domésticos de época que coleccionaba. Se podría decir que Praz vivía en uno de esos cuadros que tanto le gustaban, con los que se identificaba hasta tal punto que los reproducía por partes en su apartamento, estableciendo referencias cruzadas entre los objetos reales y los representados, como el arpa del siglo XIX que tenía en un rincón del salón y que se cruzaba con una pintura de interior donde aparecía una

10 Praz, *La casa de la vida*.p.405



*Maria Isabella di Borbone nel suo appartamento a Villa
della Regina presso Capodimonte*
V. Abbati, 1836
Imagen: Museo Mario Praz, guía

mujer tocando un arpa idéntica.

En este sentido, el apartamento de Mario Praz multiplica sus estancias tantas veces como cuadritos de interior ha coleccionado, ya que éstos se convierten en ventanas a otros ambientes domésticos. Cada una de las habitaciones representadas en la pintura supone una extensión del espacio doméstico, como las muñecas rusas que se suceden una dentro de otra; de forma que, como explica Praz, “parecen prolongar mágicamente su extensión, por lo que aquellas habitaciones en miniatura en las que solo penetro con la fantasía terminan siendo para mí no menos reales que las verdaderas habitaciones. Es como si abriese una puerta secreta en la habitación donde vivo y me adentrarse en el ala de un palacio abandonado, una especie de segunda casa”¹¹. Si el cuadro parece ser una habitación más, algunas veces el apartamento de Praz parecería ser una escena de interior pintada. Una de esas que describe el propio Praz, ausente de figuras humanas o sólo con la presencia de un personaje, pero abarrotadas de muebles, objetos de adorno y piezas de arte, que son los auténticos *dramatis personae*. Esas acuarelas “conservan con tal fuerza el gusto de su época, que casi se diría que las puertas y las ventanas en ellas representadas no hubiesen vuelto a abrirse desde entonces, y nosotros aspirásemos el alma allí encerrada como el perfume aprisionado en un antiguo frasco”¹². Igualmente, en el palacio Ricci – y luego en el Primoli – el tiempo parece haberse detenido en otra época, como si se tratara verdaderamente de un cuadro en el que el visitante ha entrado por equivocación.

Roma como estancia

La descripción de ‘la casa de la vida’ empieza y acaba en la calle, en la ciudad. El primer capítulo está dedicado a la Via Giulia, la calle donde se sitúa el palacio Ricci, pero a una Via Giulia descubierta en 1915 en sus tiempos de estudiante: tranquila, silenciosa, solo interrumpida por patios y el ruido de las fuentes de agua. La fascinación que experimentó Praz hizo que regresara a ella buscando casa al

11 Ibid.p.406

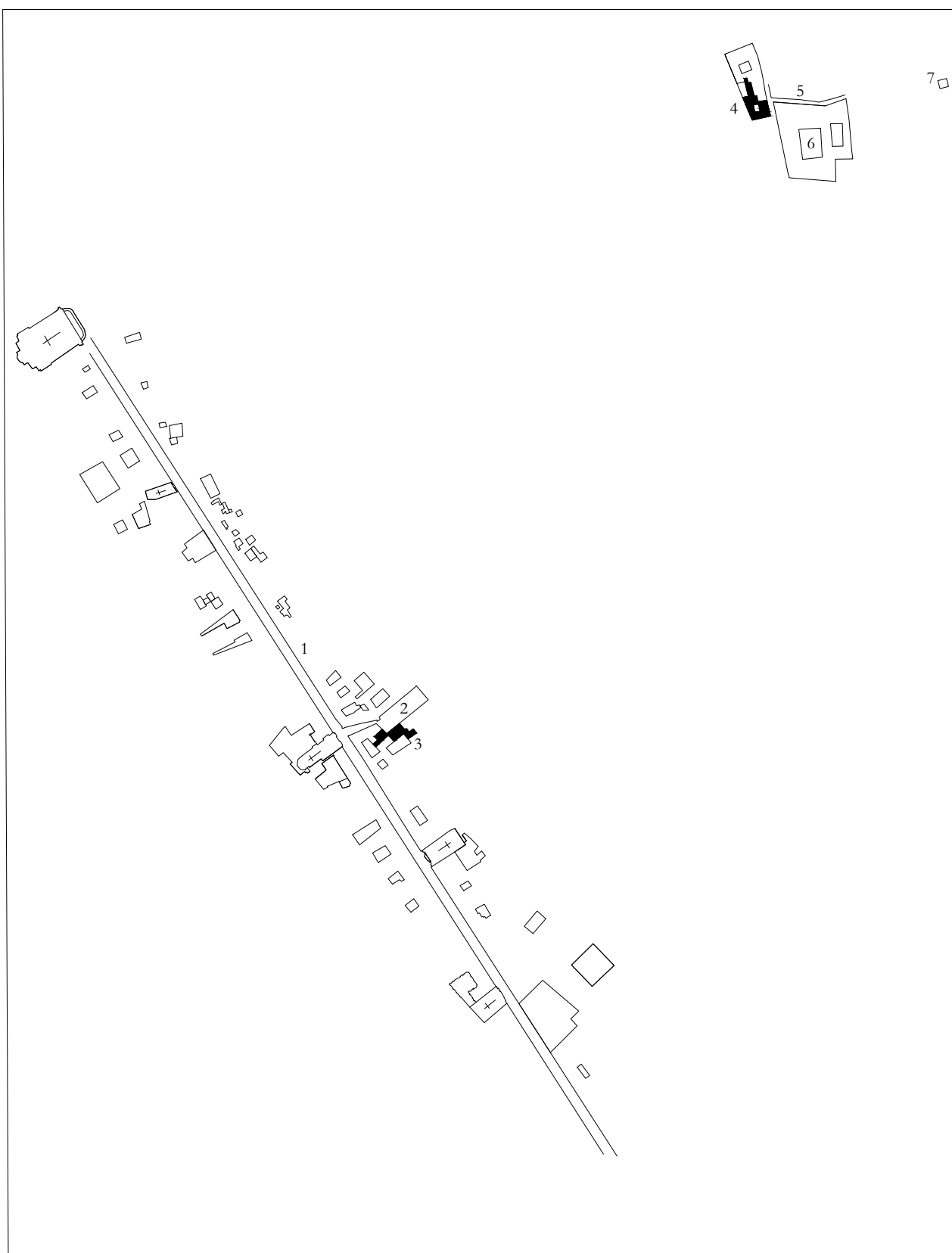
12 Ibid.p.407

establecerse en Roma en 1934, y a pesar de los cambios, seguía teniendo la misma atmósfera. Sin embargo, al mudarse en 1969, acaba el libro con una especie de capítulo epitafio - “avanza por una calle difunta”- donde lamenta la irremediable transformación que ha sufrido la calle con la invasión del automóvil, la destrucción de las vistas en perspectiva de patios y jardines, la destripación con plazoletas desacertadas, incluso la desaparición de la decoración pictórica en las fachadas de muchos palacios. Este retrato diferido en el tiempo de Via Giulia contrasta enormemente con el interior del apartamento, ya que Praz empieza a explicar su vida entrando por Via Giulia en una época – la calle más bonita de Roma – recorre el palacio habitación por habitación, describiendo con detalle todos los objetos de su colección y los recuerdos y anécdotas que le evocan, como si se hubiera detenido el paso del tiempo y éste no afectara, y vuelve a salir de su casa por Via Giulia treinta años después. Parece que si no estuviera la referencia de la calle, que lo ancla a la ciudad, al mundo y a la época reales, lo que el lector hubiera visitado a lo largo del libro habría sido solamente un cuadro, una representación irreal.

La ciudad es un elemento más de la casa de Praz, al que hace alusión en numerosas ocasiones mientras describe su apartamento, como una extensión de éste. Es significativo que se refiere a Via Giulia o a la Piazza Ricci como si fueran unas estancias más de la casa, incluso describiéndolas como interiores o en términos domésticos. De Via Giulia, por ejemplo, dice que era “tranquila como un pasillo entre aquellas habitaciones que eran los patios de los palacios o como la nave de una iglesia entre las capillas”¹³; y la Piazza Ricci “como un patio entre edificios”, equivalente al resto de patios de la calle, descrita en medio de la narración con el detalle minucioso de cualquier otra habitación, señalando incluso “en las ventanas del primer piso de la casa de enfrente (...) dos canéforas de bronce Imperio sosteniendo candelabros, y dos bustos de mármol de principios del siglo XIX”¹⁴, el sonido del arpa de otro apartamento o las macetas de flores en la terraza del último piso de la casa de al lado. De la misma manera, en el nuevo apartamento del palacio Primoli, destaca la perspectiva “deliciosa” del Vicolo dei Soldati, las terrazas

¹³ Ibid.p.21

¹⁴ Ibid.p.148



1. Via Giulia
2. Piazza Ricci
3. Palazzo Ricci
4. Palazzo Primoli
5. Vicolo dei Soldati
6. Palazzo Spada
7. Torre della Scimia

con geranios y los tejados, la Torre della Scimia con la Virgen y la parte trasera del palacio Altemps, además de las panorámicas de Roma que se pueden contemplar desde la azotea del edificio. En realidad, mediante su relato Praz incorpora la ciudad a su colección, todos los fragmentos que menciona de Roma se añaden a su colección y forman parte del ambiente interior creado, convirtiéndose en un elemento o una estancia más de su casa.

Robo y mudanza

Una noche de 1964 unos ladrones entraron al apartamento del palacio Ricci, pero sorprendidos por el profesor huyeron sin llevarse nada. Sin embargo, desde ese momento Praz no estuvo cómodo en su casa, sentía que se había roto el encanto de su templo particular, que éste había sido violado, y aunque “las cosas no habían sido contaminadas, la casa sí; (...) cada uno de los muebles por separado conservaba su fascinación, la casa ya no”¹⁵. Empezó a aparecer la idea en su mente de cambiar el orden de las cosas para sacarlas de su envoltorio contaminado, y cuatro años más tarde, se le presentó la ocasión única y oportuna de trasladarse a un apartamento más pequeño en el palacio Primoli – propiedad de la Fundación Primoli, de la que era presidente.

Así, Praz se instaló en 1969 en su nueva casa, tras el traslado y la colocación de la colección en el nuevo espacio. La mudanza de todos los objetos de la colección supuso para Praz ‘reproyectar’ de nuevo los espacios y las piezas para no perder la esencia del ambiente doméstico de su casa. Es decir, la mayor importancia estaba en mantener ‘la casa’, las escenas de interior construidas en cada estancia, con su decoración, objetos, luz etc. Lo único que cambiaba era el espacio físico que contenía la casa – el contenedor – pero no la construcción interior del ambiente – el contenido. Esto no dejaba de tener su dificultad, puesto que el nuevo apartamento era notablemente más pequeño y era necesaria toda una labor de encaje de las piezas para que entraran todas, para lo que Praz dibujó con detalle cada una de las

15 Ibid.p.523



1. Via Giulia
2. El vestíbulo
3. El comedor
4. Dormitorio con vistas a la Piazza Ricci
5. Salita de paso
6. Habitación de Lucía
7. El salón
8. El Boudoir

1. El vestíbulo
2. La galería
3. El estudio
4. Dormitorio
5. El vestíbulo de servicio
6. El comedor
7. Habitación de Lucía
8. El pasillo
9. La sala de la biblioteca

Plano esquemático del Palazzo Ricci. Reproducción de las estancias según el recorrido propuesto por Praz en el índice de *La Casa de la Vida*. E:1/300
Dibujo del autor

Plano esquemático del Palazzo Primoli. Reproducción de las estancias según el recorrido propuesto en la visita por la guía del museo. E:1/300
Dibujo del autor

habitaciones y la nueva disposición de objetos¹⁶.

Las estancias del palacio Ricci no coinciden totalmente con las del Primoli, ni tampoco su disposición en planta, por lo que el recorrido por la casa que antes era atravesando habitaciones en secuencia se mantiene sólo en parte. El nuevo apartamento permite, sin embargo, atravesar las habitaciones y volver al punto de partida original, en un recorrido circular, empezando por el vestíbulo, la galería, el estudio, el dormitorio, el vestidor y el baño, la habitación de servicio (con acceso a la cocina), el comedor, la habitación de Lucía, el pasillo (con vistas), y la biblioteca, desde donde se accedía de nuevo a la galería. Así, el vestíbulo, el comedor, el dormitorio y la habitación de Lucía son las únicas estancias que se corresponden con las análogas del palacio Ricci, aunque Praz no las reproduce exactas. En cambio, los objetos y rincones creados en el antiguo salón, boudoir y salita de paso se reparten ahora entre la galería, el estudio, el pasillo y la biblioteca.

A pesar de haber añadido un par de capítulos en la actualización de *La casa de la vida* para explicar su traslado, Praz no detalla la nueva disposición de las cosas pues “para estar seguro de aburrir basta contarlo todo”¹⁷. Sin embargo, lo cierto es que el resultado del palacio Primoli reproduce con tanta fidelidad la esencia del palacio Ricci que parece que se trate de la misma casa, lo cual hasta cierto punto sería cierto, ya que ‘la casa’ de Praz es su colección y no el espacio que la contiene, como sentía el propio profesor tras el episodio del robo deseando llevarse ‘su casa’ a otro habitáculo no contaminado. Así, se pone de manifiesto que no se trata exactamente de las mismas estancias pero se reproduce el ambiente interior doméstico original, por lo que la casa se mantiene.

En este sentido, se puede hablar de un coleccionista-traductor; una metáfora que había usado Mario Praz para referirse a algunos coleccionistas cuyo objetivo es reproducir exactamente el ambiente original del que proceden las piezas que coleccionan¹⁸. En este momento de su vida, con motivo del traslado, es el turno

16 Consultar los dibujos en el capítulo 6 de esta tesis.

17 Praz, *La casa de la vida*, p.528

18 Colaiacomo, «The Rooms of Memory. The Praz Museum in Rome».

de Praz de convertirse en uno de ellos. La labor de Praz en el palacio Primoli es recolocar sus cosas, reproducir su casa. Como el traductor en la literatura, no era su papel escribir o inventar, sino editar las cosas, traducirlas sin perder la esencia original. Porque la colección ya estaba, no se había comprado específicamente para las paredes o las habitaciones del nuevo apartamento, pero necesitaba una adaptación a ese nuevo espacio para seguir construyendo el mismo ambiente interior.

El museo Mario Praz

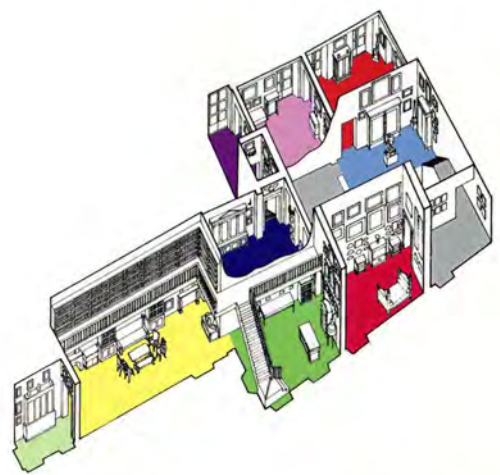
“Entre los muchos visitantes indiferentes, distraídos o vulgares, habrá algún alma sensible que, aunque sea por un momento, se sienta tocada por la calidez que un día dio vida a todas estas piezas”¹⁹. Mario Praz había deseado en los últimos años de su vida hacer de su casa un museo, ofreciendo su colección en venta al Estado italiano. Sin embargo, el proceso no era nada sencillo pues había muchas dificultades en contra.

En primer lugar, poco después de la muerte del profesor se registró un robo de más de doscientas piezas de platería, miniaturas, porcelanas y pequeñas pinturas. Esto dificultó todavía más la tarea de inventariar y valorar la totalidad de la colección para alcanzar un acuerdo económico entre la heredera de Praz y el Estado italiano. Finalmente, en 1986 la Galería Nacional de Arte Moderno adquirió la colección completa, estrenándose con una exposición de acuarelas de interior, y poco después, ésta desapareció “engullida” en los depósitos de la Galería Nacional²⁰.

El principal problema a resolver era la ubicación y naturaleza del museo, ya que el coleccionista no poseía ninguna casa en propiedad. Por un lado, se planteaba la opción de reconstruir la colección completa o por partes en un espacio expositivo de algún museo público existente; por otro, la posibilidad de llegar a un acuerdo con

19 Patrizia Rosazza Ferraris, «Collecting and Autobiography. A note on the origins of *La Casa della Vita* by Mario Praz and its relation to Edmond de Goncourt's *La Maison d'un artiste*», en *Writers' Houses and the Making of Memory*, ed. Harald Hendrix (Routledge, 2012).

20 Rosazza Ferraris, «La casa museo de Mario Praz en Roma».



- | | |
|-------------------------|---------------------------|
| L'Ingresso | L'Ingresso di servizio |
| La Galleria | La Camera da pranzo |
| Lo Studio | La Camera di Lucia |
| La Camera da letto | L'Andito |
| La Salaletta espositiva | La Sala delle Biblioteche |

Galería del Museo Mario Praz
Imagen: Museo Mario Praz

Axonometría del Museo Mario Praz
Dibujo de Remigio Ippoliti, Ufficio tecnico della
GNAM
Imagen: Museo Mario Praz, guía

la Fundación Primoli para continuar el contrato de alquiler del apartamento de Praz y ‘musealizar’ la casa. Ésta última opción fue la elegida, a pesar de la complejidad que conllevaba, pues se consideró que “la casa museo debía su especificidad, su unicidad, a ser un conjunto, una suma de elecciones impuestas por los ambientes, por la disposición deseada para cada una de las estancias, en relación con los espacios, con sus secuencias, con las variaciones de la luz a lo largo de los días y de las estaciones, a los lazos que de esta forma llegaban a crearse entre los objetos, a la intrincada trama de giros e interrelaciones establecidos por el coleccionista entre sus estudios, sus escritos y los acontecimientos de su vida, con su colección”²¹.

Así, en 1991 se iniciaron los trabajos de adecuación del apartamento del palacio Primoli para adaptarlo a la normativa de museos, además de plantear el recorrido museístico y hacer una campaña fotográfica. En general, se mantuvieron todas las estancias del apartamento original, sustituyendo únicamente el vestidor y el baño por una pequeña sala de exposiciones temporales o Gabinete Gráfico, y la cocina y anexos para ubicar las instalaciones de seguridad y control. Al mismo tiempo se procedió a la restauración de las piezas de la colección, de las cuales “el noventa por ciento fue preparado para su reinstalación en la casa museo; del restante diez por ciento, cerca de la mitad fue incluido en una lista de espera de intervenciones de conservación complejas o particularmente especializadas, que poco a poco se va agotando, y sólo un cinco por ciento de la colección se llevó a los depósitos de manera definitiva”²².

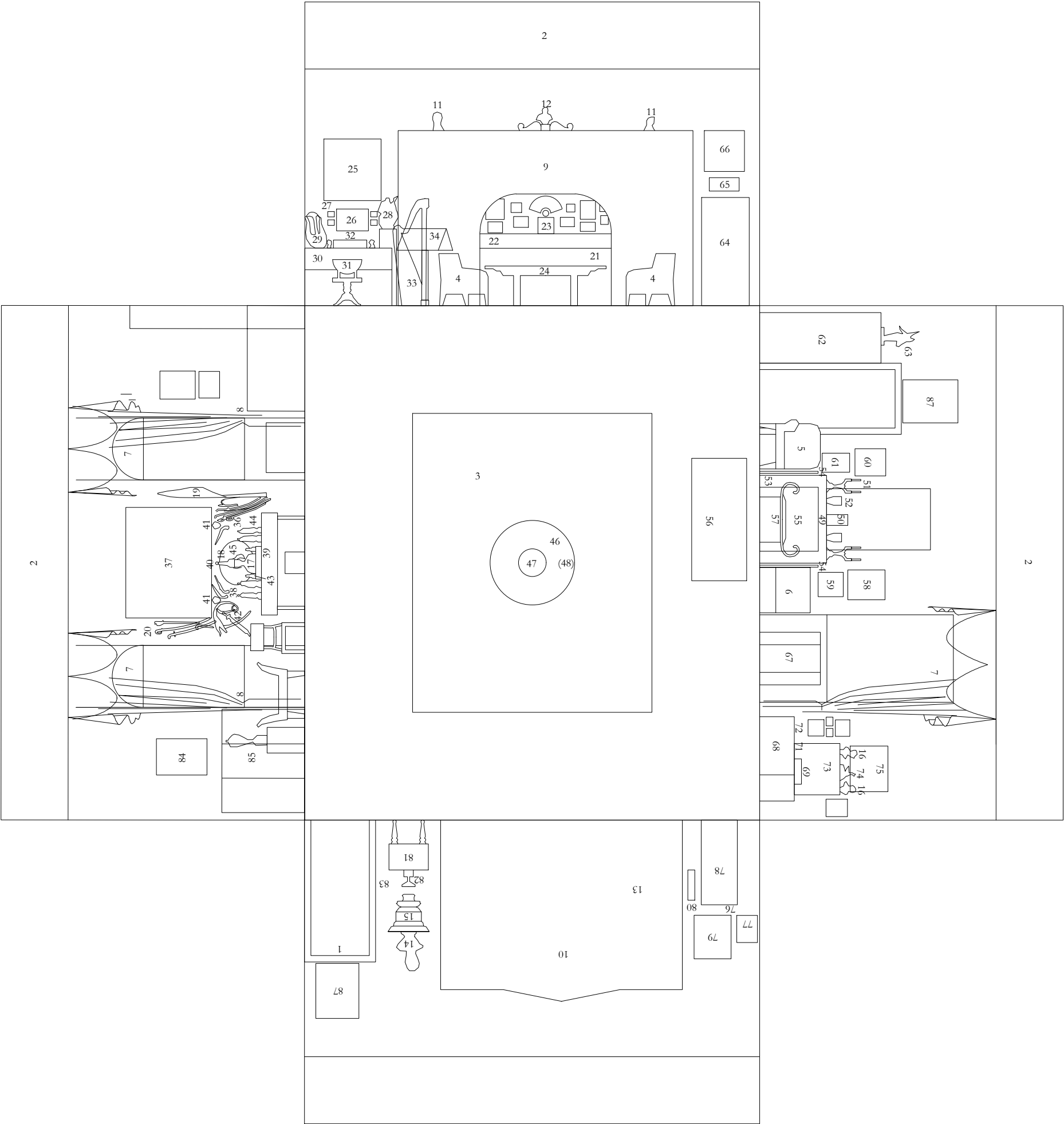
El actual Museo Mario Praz, inaugurado en 1995, es el resultado de la meticulosa restitución y reinstalación de la gran mayoría de los objetos de la colección Praz en su antiguo apartamento. Una operación compleja que fue posible gracias a las fotografías que se habían realizado justo tras la muerte del profesor, sumado al “minuciosísimo inventario topográfico” habitación por habitación, redactado por él mismo y puesto al día sucesivamente con cada adquisición, donde detallaba la colocación de las piezas en cada estancia. En el aspecto museográfico se intenta

21 Ibid.

22 Ibid.

respetar al máximo el carácter doméstico del espacio, para mantener la esencia de la colección, privilegiando siempre ‘la casa’ frente al ‘museo’. Por este motivo, se prescinde de rótulos con información de las obras, direcciones o barreras que habrían distorsionado el ambiente original; solamente una alfombra verde oscuro traza una línea de recorrido habitación tras habitación, por la que el guía de la visita – en una especie de sustitución del profesor – acompaña al visitante explicando la historia de los objetos, la casa y la vida de Praz.

- Panel de madera blanca con personificación de la Arquitectura y la Poesía, simétricamente a ambos lados de una ánfora.
- Friso con paisajes a la manera de Agostino Tassi, como en Doria Pamphili o el Quirinal.
- Alfombra Aubusson verde en parte descolorida.
- Dos butacas de la Restauración de P. Bellangé con tapicería de guirnalda de flores sobre fondo verde. (sustituyen a dos butacas toscanas blancas y doradas con brazos en forma de delfines tapizadas de rojo)
- Diván de Florencia respaldo curvilíneo rojo y brazo terminado en esfinge.
- Diván similar al de madame Recamier en el retrato de David con grabados jeroglíficos en los dos respaldos tapizado en terciopelo adamascado de palmeras amarillas sobre fondo rojo.
- Cortinas de seda roja con motivos amarillos de lirás
- Angelitos de bronce dorado para sostener las cortinas
- Biblioteca blanca a medida
- Biblioteca Restauración
- Cabezas femeninas de terracota bronceada
- Busto de San Francisco de Sales
- Bustos de Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso y Rousseau en la biblioteca de las águilas
- Busto de Giusseppina Grassini sobre ménsula esculpida.
- Ménsula esculpida.
- Dos bustos de mármol del mismo tamaño de un oficial de uniforme y de una dama de elaborado peinado colocados uno junto a otro como matrimonio póstumo sobre el secrétaire detrás de la escribanía.
- Busto de madera pintada sobre el clavicordio entre las ventanas a la plaza
- Yelmo de dragón de Francisco I de Austria
- Sabretache de fondo rojo
- Cimitarra de empuñadura de hueso
- Diván amarillo bordado
- Cenefa de damasco de la época de la Restauración
- Cuadritos de la alcoba: Cuadro de incursutaciones de marfil sobre caoba y ébano, Medallón sobre fondo turquesa, página de abanico, varias miniaturas, dos vistas españolas de Giuseppe Canella, dos panorámicas de San Petersburgo, dos pinturas de interiores con figuras (uno de la familia Borghese en la casa de Borgo Pinti en Florencia y una réplica de la acuarela de un interior del palacio Real de Nápoles de Clarac
- Sofá-table frente a la alcoba. Mueble Regency de palo rosa con: Figura egipcia de madera bronceada que sostiene una lámpara de plata y un candelabro en forma de pie de bronce, jofaina de esmalte pintada, busto de Shakespeare sobre los volúmenes de sus obras.
- Retrato de un hombre sentado ante una mesa de Niccolo Monti
- Vista de Frankfurt
- Cuatro medallones con retratos de perfil de Cesare Nesti
- Diana y Endimon, grupo de terracota policromada
- Guitarra-lira decorada con palmetas y sarmentos negrosde Gennaro Fabricatore de Nápoles
- Piano Grottrian-Steinweg cubierto por la cortina Imperio roja restante.
- Silla giratoria de época de la Restauración.
- Hilera de volúmenes entre dos cabezas egipcias de bronce, lámpara a couronne sostenida por una Victoria alada de bronce negro, dos canéforas egipcias de caoba cuyos cestos hacen de cazuclitas para las velas
- Arpa Érard
- Atril de columna acanalada incrustada de bronce dorado de estilo Directorio. Sobre él, libro encuadernado en piel roja, Douze romances mises en musique et dédiées au Prince Eugène par sa soeur.
- Grabado en color del Prince Eugène au tombeau de sa mère
- Trofeos de armas
- Cuadro Militar
- Armas
- Caja de las pistolas de caoba
- Botellita de la pólvora
- Blasones imperiales napoleónicos de bronce dorado
- Dos instrumentos musicales: uno Serpentón alemán en forma de fagot y otro francés en forma de tromba
- Cabezas femeninas de bronce dorado
- Cuatro estatuillas de madera de cembro
- Bandeja amarilla vernis Martin
- Mesa Jacob de 1811 de tablero de mármol sostenida por faja de caoba decorada conrosetas, guirnalda y máscaras leoninas apoyada sobre tres figuras egipcias. En el centro de la superficie inferior de caoba.



- Jarrón decorado con figuras
- Lámpara de cristales prismáticos, de corona de bronce formada por cisnes de alas desplegadas y festones
- Chimenea de mármol blanco (sustituye una de mármol negro) con dos hermas femeninos sosteniendo el tablero sobre el que se apoya el espejo.
- Péndola en forma de ánfora de bronce dorado
- Dos Candelabros de Victorias aladas de la Restauración
- Dos jarrones tallados con flores con asas en forma de cuello de cisne
- Morrillos y pantalla de bronce de la chimenea
- Antorcheros
- Pantalla bordada con cesto de flores
- Alfombrilla victoriana de flores de colores sobre fondo negro
- Escabel Regency de brazos y patas curvos.
- Retrato de Luciano Murat junto al busto de su madre , de Benjamin Rolland
- Retrato al carbón de una joven dama de sombrero de plumas
- Copia reducida del cuadro de Napoleón en su gabinete, de David
- Retrato de una dama española, de Francisco José Pablo Lacoma
- Estantería pintada de blanco con ruedas
- Genio alado de terracota
- Puerta al culicini cell
- Vista de Pesto
- Retrato de cabellos negros, cortos y rizados
- Pantalla alemana con un bastidor central y dos laterales.
- Escritorio de caoba de las Antillas con dos parejas de grifones de bronce a cada lado
- Butaca francesa de caoba de respaldo tipo "góndola"
- Escabel Regency con perfil en voluta sostenido por cuatro patas leoninas de madera dorada
- Objetos encima del escritorio: tintero de palma de arce, ébano y bronce dorados con dos alados putti, dos candelabros de base de basalto sobre los que descansan esfinges doradas, pisapapeles de esfinge de cristal opalescente, pisapapeles de domador de caballos con caballo empinado, tabaquera de asta teñida en negro, cajita de caoba y una *lampe-bouillotte*
- Ágata aserrada, único objeto decorativo de procedencia familiar
- Secrétaire de arce
- Candil de bronce dorado
- Conversation piece
- Calendario gabinete del año 1805
- Grabado popular almán con los tres soberanos vencedores de Leipzig
- Étagère con diccionarios
- Retrato feenino de la Restauración
- Barómetro de caoba y bronce
- Cellaret* inglés de estilo Adelaide
- Trípode de bronce dorado
- Marcas a lápiz de la estatua de Lucía
- Retrato de Ugo Foscolo
- Pantalla de bronce y un antiguo bordado
- Vista al óleo de la Villa Médici de Octaviano en las faldas del Vesubio
- Panel de papier peint sobre fondo azul celeste con jarro sostenido por esfinges color lapislázuli

11

EL MUSEO DE LA INOCENCIA

Orhan Pamuk

- “Tía Nesibe, usted sabe que me he pasado años llevándome cosas de esta casa – le dije con la tranquilidad de un antiguo enfermo que puede reírse de la enfermedad de la que se ha curado -. Ahora me gustaría conseguir la casa en sí, el edificio enter .

(...)

- Kemal, hijo mío, no puedo dejar esta casa y sus recuerdos... Entonces convertiremos la casa en un sitio donde exponer nuestros recuerdos, tía Nesibe”¹.

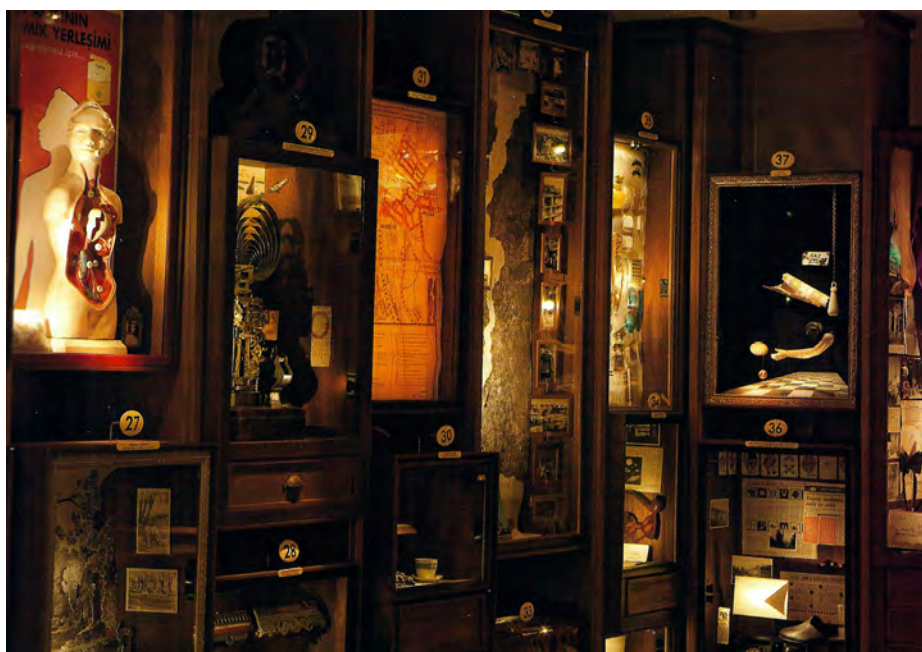
Kemal Basmaci, el protagonista de la novela *El Museo de la Inocencia*, es un joven hombre de negocios, procedente de una familia adinerada. Su prima lejana Füsün Keskin, en cambio, es una chica de familia humilde, hija de un profesor retirado y una costurera. Al principio de la historia, una tarde de 1975, Kemal se encuentra con su prima Füsün, quien se ha convertido en una joven muy atractiva, y se enamora completamente.

El Museo de la Inocencia (2008), escrita por el Nobel de Literatura Orhan Pamuk, narra la obsesiva relación entre estos dos jóvenes de Estambul, describiendo así el paisaje social y cultural de una época a través de los objetos de la vida cotidiana. *El Museo de la Inocencia* es la historia de una vida y de una pasión, contada mediante los objetos que van provocando los recuerdos de los personajes en los diferentes lugares de la ciudad. Por eso, en realidad, es también la historia de una época y de una ciudad.

Una historia de amor

Kemal Basmaci y Füsün Keskin empiezan su apasionada historia de amor, prohibido, reuniéndose regularmente en secreto en un pequeño apartamento propiedad de la madre de él. El apartamento del edificio Compasión es usado por la familia como almacén de muebles viejos, antigüedades, ropa y otros objetos domésticos polvorientos que llenan el espacio; un conjunto cargado de recuerdos

1 Orhan Pamuk, *El Museo de la Inocencia* (Barcelona: Debolsillo, 2017).p.604



Orhan Pamuk
Imagen: Cultura.hu

Museo de la Inocencia.
Imagen: O. Pamuk., *The innocence of objects*, New
York: Abrams, 2012

de una niñez y un pasado común, cuya singular atmósfera se convierte desde las primeras páginas en escenario de su romance. Sin embargo, la relación acaba bruscamente tras la celebración del compromiso de Kemal con su prometida oficial, y Füsün desaparece.

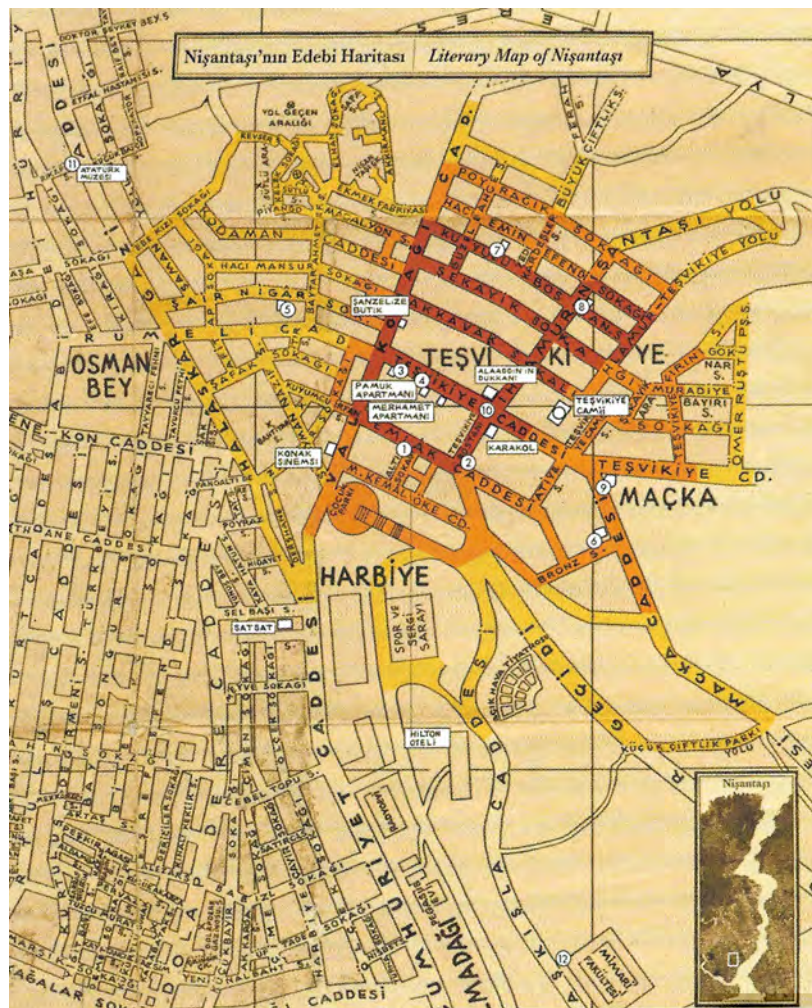
A partir de este momento, Kemal entiende que Füsün no va a volver, e inicia una búsqueda desesperada de su prima o cualquier cosa que le recuerde a ella. Los siguientes veinticuatro capítulos describen con detalle cómo Kemal deambula por la ciudad recorriendo las calles y plazas que solía frecuentar con ella, mirando los escaparates de las tiendas donde se detenían o comprando los bollos que más le gustaban en la pastelería, con la esperanza de encontrársela. En su obsesión, Kemal visita muy a menudo el edificio Compasión para recordar los momentos felices vividos con Füsün, y descubre así el consuelo que le proporcionan los objetos allí reunidos y las memorias que evocan “al tomar en la mano cada uno de aquellos objetos, y así me consolaba”².

Durante un breve periodo de tiempo, Kemal intenta olvidar a su prima y recuperar su vida. Para lograrlo, decide dejar de ir al apartamento a “coger los objetos que había allí para recordarla”, además de “borrar del mapa de su mente ciertas calles y lugares”³, creando un mapa de calles rojas, naranjas y amarillas según el grado de recuerdo que le provocan y así evitar pasar por ellas. Sin embargo, a pesar del esfuerzo, no consigue superar su obsesión. Así, 339 días después de verla por última vez, Kemal consigue la nueva dirección donde vive Füsün con sus padres, Tarik Bey y tía Nesibe, y va a visitarla. A su llegada a la casa de Çukurcuma, descubre con gran frustración que su prima se ha casado con otro y comprende que, desde este momento, para volver a verla tendrá que enmascarar sus visitas como un viejo pariente lejano amigo de la familia.

Durante exactamente siete años y diez meses Kemal visita regularmente la casa de los Keskin para ver a Füsün; a la vez que satisface su obsesiva pasión por

² Ibid. p. 196.

³ Ibid. p. 206.



Mapa de Estambul con las calles pintadas
 Imagen: O. Pamuk., *The innocence of objects*, New
 York: Abrams, 2012

coleccionar todos los objetos que ella haya tocado. El afán coleccionista de Kemal había nacido en el edificio Compasión al descubrir las cualidades intangibles de los objetos y su relación con las memorias y sensaciones que despiertan, —pues, como dice Walter Benjamin, “al sostenerlos en sus manos, (el coleccionista) parece estar viendo a través de ellos su pasado distante como si estuviera inspirado”⁴, — hasta el punto de obsesionarse con la idea de coleccionar los objetos pertenecientes a la persona amada para preservar los recuerdos de los momentos junto a ella. Al principio, Kemal empieza por coger del baño el lápiz de labios rojo de Füsün, una horquilla que se le ha caído del pelo, un bolígrafo... Pero poco a poco, en cada una de sus visitas se lleva otras cosas que va almacenando con cuidado en el apartamento del edificio Compasión: un saler , una cucharilla, unas cartas, un perrito de porcelana, una caja de cerillas, un frasco de perfume, ... hasta el extremo de llegar a acumular, incluso, 4.213 colillas de cigarrillo que había fumado Füsün.

Al final de la n vela, un trágico accidente supone la muerte de Füsün. En medio de su sufrimiento, Kemal se da cuenta al observar su colección que “si podía contar (su) historia se aliviaría (su) dolor. Para eso debía exponer públicamente (su) colección”⁵. Comprende “que tenía que reunir en un mismo lugar todo lo que se relacionara con Füsün, tanto lo que había ido acumulando a lo largo de nueve años sin saberlo al principio, como lo de su dormitorio, como todo lo que contenía la casa, pero no sabía dónde podía ser”⁶. Esta determinación le lleva a viajar por todo el mundo visitando hasta 5.723 ‘pequeños museos’ y casas museo “en cuyo interior se incrustan los objetos del pasado como si fueran su alma”⁷, y donde encuentra inspiración para el suyo propio.

Así pues, decide comprar la casa familiar a su tía y convertirla en un museo donde exhibir su colección de objetos, porque las posesiones y la vida de Füsün merecían

4 Walter Benjamin, *Desembarco mi biblioteca. El arte de coleccionar*, ed. José Olañeta (Palma: Centellas, 2015).p.35

5 Pamuk, *El Museo de la Inocencia*.p.596

6 Ibid. p. 599.

7 Ibid. p. 607.



Colillas de cigarrillo de Fusün. Detalle de la vitrina
n° 68 del Museo de la Inocencia
Fotografía: Dicle Taskin

exponerse “con la misma brillantez, profundidad y potencia”⁸ que cualquier historia nacional. Una casa llena de recuerdos transformada en un ‘museo sentimental’ donde mostrar “vitrina por vitrina y caja por caja, (...) cómo contemplaba a Füsün durante las cenas a lo largo de ocho años y la atención que le prestaba a todo, a su mano, a su brazo, a su sonrisa, a cómo se retorcía el pelo, a cómo aplastaba la colilla del cigarrillo, a su fruncimiento de cejas, a sus pañuelos, a sus horquillas, a sus zapatos, a la cucharilla que tenía en la mano...” de modo que “al mirar las piezas, quienes paseen por el museo sentirán respeto (...) y mezclarán sus propios recuerdos con nuestro amor”⁹.

La colección como relato

“Quería coleccionar y exponer los objetos ‘reales’ de una historia ficticia en un museo y escribir una novela basada en esos objetos”¹⁰.

El Museo de la Inocencia es, en realidad, una historia sobre una colección.

Principalmente una colección de objetos – el pendiente, los zapatos amarillos, el bolso de Jenny Colon, las horquillas del pelo, las colillas, la cucharilla del café – procedentes de la vida cotidiana, personales, con una gran carga emocional. Pero no sólo eso, es también una colección de escenarios donde transcurre la historia – el apartamento del edificio Compasión, la casa de los İskin, la boutique Champs Élysées, la pastelería İnci – que dibujan una ciudad subjetiva, catalogándola y haciéndola propia. Todo ello entrelazado por los acontecimientos que narra la novela, el argumento detrás de ellos, que es el que da un sentido al conjunto. Se pone de manifiesto aquí la capacidad de centrarse en detalles periféricos convirtiéndolos en esenciales, poniendo la mirada de forma inspiradora sobre “todo cuanto nos hemos acostumbrado a no mirar”¹¹; describiendo, como en las obras de Georges Perec, lo ordinario de forma extraordinaria.

8 Orhan Pamuk, «A modest manifesto for museums», en *The innocence of objects* (New York: Abrams, 2012).p. 54-57

9 Pamuk, *El Museo de la Inocencia*.p.633

10 Orhan Pamuk, *The innocence of objects* (New York: Abrams, 2012).p.11

11 Georges Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010).p.274

Orhan Pamuk concibió al principio su novela como un catálogo, “una especie de diccionario enciclopédico en el que las entradas fueran no solo objetos y lugares sino también conceptos”¹². Su idea original era escribir “una novela a base de notas sobre cada objeto expuesto en un museo”, como si se “presentara al visitante cada objeto, y luego se expresaba los sentimientos que el objeto despertaba en nuestro protagonista”, sin embargo, luego “irrumpió en ella una historia de amor”¹³ que le hizo reordenarlo todo.

El secreto del éxito de su obra está en el vínculo emocional con las cosas que se coleccionan, es decir, “sólo podemos concebir una novela con la yuxtaposición de objetos que despiertan en nosotros una reacción emocional y poética”¹⁴. “Una relación con los objetos que no enfatiza su valor funcional, utilitario, sino que los estudia y los ama como el escenario de su destino. (...) Cada cosa recordada y pensada, todo lo consciente, se convierte en el pedestal, en el marco, la base, el candado de sus propiedades”¹⁵. Por eso, cuando el protagonista de la novela descubre el poder de los objetos para desencadenar memorias y sentimientos, ésta se convierte en su principal motivación. El autor tenía la convicción de que centrarse en los objetos para contar una historia a través de ellos era lo que convertiría a sus protagonistas en personajes mucho más reales. Por ello, desde el principio, era imprescindible que esos objetos fueran auténticos, que existieran.

Aquí radica lo más relevante e interesante del Museo de la Inocencia: la colección de objetos es real. Y se expone en un auténtico museo que abrió sus puertas en Estambul en 2012. En realidad, se puede considerar que el proyecto del Museo de la Inocencia nace esencialmente de la colección. El proyecto es la colección. Luego, la novela narra una ficción a su alrededor y el museo la acaba exhibiendo. Orhan Pamuk concibió desde el inicio un proyecto en el que coleccionar y exponer objetos reales que formaban parte de una ficción. Para ello, lo primero que hizo fue empezar a reunir esos pequeños objetos que, después, tenían que formar parte de

12 Pamuk, *The innocence of objects*.p.15

13 Orhan Pamuk, «Una mirada a mis fuentes de inspiración», *El País* ([en línea], marzo 23, 2015).

14 Ibid.

15 Benjamin, *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*.p.35



Colección de objetos en el Museo de la Inocencia
Imagen: O. Pamuk., *The innocence of objects*, New York: Abrams, 2012

Vista exterior del Museo de la Inocencia
Imagen: O. Pamuk., *The innocence of objects*, New York: Abrams, 2012

su historia. Crear el universo de objetos que llenarían el museo y la novela. Desde mediados de la década de los noventa, mucho antes de empezar a escribir, Pamuk fue coleccionando las cosas que la familia Keskin usaría, imaginando al mismo tiempo cómo quedarían algún día en un museo.

“A veces divisaba una taza de té que deseaba en casa de algún conocido o dentro de los viejos armarios donde mi madre guardaba las ollas y las sartenes que ya no usaba, su porcelana, sus azucareros, y sus baratijas de adorno, y un día me lo llevaba sin decir a nadie que estaba destinado a mi museo”¹⁶. Muchas de las cosas que quería para su novela eran posesiones de su vida y su familia, objetos que le habían dejado huella y que se podían integrar en la historia: las viejas corbatas de su padre para el padre de Kemal o las agujas de tejer de su madre para la tía Nesibe. Pero, principalmente, pasó muchos años recorriendo mercadillos y tiendas de antigüedades, en Estambul y otras ciudades, buscando objetos que le entusiasmaran y pudieran formar parte de la novela. “Colocaba el objeto delante de mí y contaba una parte de mi relato”¹⁷; así, a medida que coleccionaba objetos para su museo, iba progresando la historia en su mente.

Pamuk no se consideraba un coleccionista tradicional, pues no estaba tratando de reunir ninguna serie, en cambio, “(su) entusiasmo era el de un diseñador, que convierte cada pieza en elemento de una novela y un museo: esa era la visión que (le) rondaba la cabeza”¹⁸. En este sentido, son muy significativos los dibujos donde Pamuk esboza cómo serán las vitrinas del museo, llenos de anotaciones sobre los objetos que van en cada una de ellas, su posición, iluminación, etc. Son dibujos de proyecto de una colección. Su propia obra es, en realidad, una demostración de que el auténtico coleccionista es como un *curator*, un proyectista, cuya creación es precisamente ese relato que hace que un conjunto de objetos aparentemente banales y ordinarios cobren valor y se conviertan en colección. Del mismo modo que, como dice Pamuk, “al seleccionar una serie de cosas por instinto, convertirlas en un relato e imaginar cómo podrían encajar en las vidas de los protagonistas, ya hemos empezado la novela”¹⁹, así, se ha creado la colección.

16 Pamuk, *The innocence of objects*.p.21

17 Pamuk, «Una mirada a mis fuentes de inspiración».

18 Ibid.

19 Ibid.

Ese relato se va tejiendo como un hilo fino alrededor de todas las piezas de la colección, estableciendo infinitas relaciones entre ella. Es realmente sugerente “la manera en que objetos sacados de cocinas, dormitorios, y mesas de comedor donde una vez fueron utilizados convergen para formar una nueva textura, una involuntaria y sorprendente red de relaciones”²⁰. El protagonista de la novela, como el propio autor, son plenamente conscientes de esta realidad. Kemal traslada todas las posesiones que ha ido acumulando durante años y une “en la casa museo de Çukurcuma aquellos objetos con los demás, con los que había encontrado en (sus) viajes, con los de la casa de los Keskin, con los que había conseguido en las casas basurero o gracias a conocidos que se mezclaron en (su) historia”²¹. Entonces se da cuenta de que, aun habiendo sido desarraigados de sus orígenes y separados de las vidas de que formaban parte, como las aves migratorias que en silencio se esparcen por el mundo, todos esos objetos se comunicaban entre ellos e iban a acabar juntos en un mismo lugar. Y con un valor añadido, ya que, al colocarlos de forma cuidadosa y apasionada, reimaginándolos como piezas procedentes de una historia real, en las vitrinas de un museo, alcanzaban una relevancia que antes no tenían. Los objetos habían salido, de una casa, como cosas ordinarias; y ahora regresaban, a un museo, convertidos en una delicada colección.

El relato en el espacio

“La casa era parte de mi colección – su pieza más grande, más cara y más visible”²². La casa es, en el fondo, la pieza clave de la colección. Tenía que jugar un papel primordial tanto en la ficción como en la vida real. Orhan Pamuk dedicó años de largos paseos por los distintos barrios de Estambul hasta que dio con ella. Incluso antes de empezar a escribir la novela, encontrar la pieza que haría de escenario para el hogar de los Keskin y que luego se convertiría en museo, era una decisión vital. Decidir su situación también significaba decidir dónde estaría el museo.

En el verano de 1999, finalmente, Pamuk compró una casa antigua en el barrio

20 Pamuk, *The innocence of objects*.p.52

21 Pamuk, *El Museo de la Inocencia*.p.617

22 Pamuk, *The innocence of objects*.p.33

de Çukurcuma. Un pequeño edificio de dos planta , elegante pero decadente, en una parcela de 55 m² con un patio. Lo que más le atraía era su situación en esquina con fachada y balcones a dos calles, su escalera sinuosa, e “incluso su pequeñez”²³. Cuando la vio, estuvo seguro de que “Füsün ciertamente había vivido aquí”²⁴. En ella imaginó la vida de los Keskin en detalle, en la primera planta: la sala de estar, la cocina y la habitación donde cosía la tía Nesibe y leía el periódico Tarik Bey; en la segunda: el dormitorio de los padres, el de Füsün y su marido y el baño. Imaginó con toda precisión las historias de los objetos reales que habitarían la casa durante la novela, y que luego iban realmente a exponerse allí.

Durante varios años, debido a presiones políticas, Pamuk tuvo que aparcarse el proyecto del museo, hasta que, en 2008, terminada la novela, pudo retomarlo. Sin embargo, siempre había tenido claro cómo convertir la pequeña casa de Çukurcuma en un museo y el carácter que éste debía transmitir, unas indicaciones que pone en boca del protagonista de su historia.

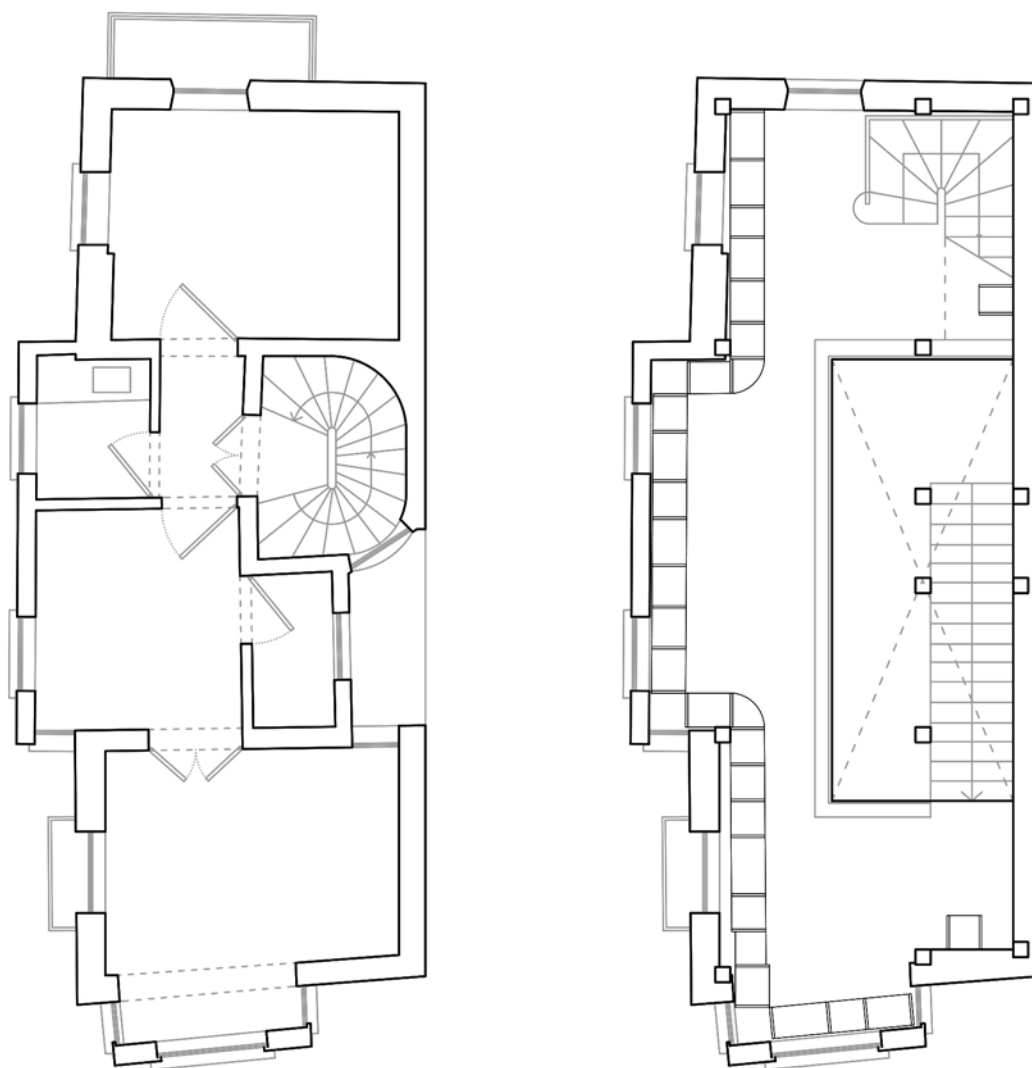
La idea principal consistía en preservar la cáscara del edificio y adecuar el interior al nuevo uso, haciendo una nueva escalera longitudinal y abriendo un hueco central que atravesara toda la casa, con el objetivo de permitir contemplar toda la colección desde cualquier punto de la exposición. Kemal Bey, inspirado por esas casas en las que se vive con sus colecciones y, tras la muerte, se convierten en museos, se traslada con su colección a vivir en el desván de la casa de los Keskin mientras se convierte en museo. “Estaba intentando, con mi cama, mi cuarto y mi presencia, convertir de nuevo en un hogar una casa transformada en museo. ¡Qué puede haber más bonito que dormir por las noches en el mismo espacio que unos objetos a los que estás ligado por los recuerdos y por profundas relaciones sentimentales!”²⁵. Desde su situación en el desván, Kemal quiere mirar hacia abajo y ver todos los objetos que ha coleccionado, sentir cada una de las piezas en la profundidad del espacio y “notar como se agitaban en su interior sus historias”²⁶. De algún modo,

23 Ibid. p. 30.

24 Ibid. p. 31.

25 Pamuk, *El Museo de la Inocencia*.p.618

26 Ibid. p. 620.



Planta de la casa de Çukurcuma antes y después de convertirse en museo.
Dibujo del autor

como en la inspiradora historia del príncipe Ali Vâsib Efendi²⁷, el propio Kemal aun siendo el protagonista y creador de la colección, se convierte en un elemento más de la exposición.

El Museo de la Inocencia se puede considerar como un espacio en espiral estrechamente ligado a un relato. Una espiral que está dibujada en el suelo del actual museo a los pies del hueco que atraviesa el edificio. Pamuk se da cuenta de que la línea que conecta los momentos – el Tiempo, en la filosofía de Aristóteles –, no puede ser una línea recta sino una espiral. De forma que el visitante que mira hacia abajo en el Museo de la Inocencia, viendo todos los objetos de la colección flotando en el espacio, comprende que igual que la línea que une los momentos es el Tiempo, la que une los objetos crea una historia. Y esta es, para el autor, “la mayor felicidad que puede proporcionar un museo: ver que el Tiempo se convierte en Espacio”²⁸.

Por esta razón, el propio museo está organizado como un relato. Los objetos se exponen en vitrinas ordenadas siguiendo los capítulos de la novela, cada capítulo es una vitrina. Así, uno puede recorrer el museo como en el libro, recreando la ficción. Las vitrinas son cajas de madera independientes unas de otras, cada una de las cuales muestra los objetos pertenecientes a un capítulo concreto. Su composición es exquisita, en cada una se representa una pequeña y delicada escenografía cuidada al detalle. Cada objeto colocado está perfectamente pesado y medido, algunos son protagonistas mientras que otros forman parte del atrezzo de la escena, pero todos en un equilibrio estático preciso. Pasear por el museo contemplando las vitrinas es como ir viendo cuadros tridimensionales, naturalezas muertas del siglo XXI mezcladas con el collage, el diorama o los teatrinos del XIX. No se puede evitar recordar la sala de los juguetes del Museo Frederic Marès²⁹ de Barcelona, con su

27 El príncipe Ali Vâsib Efendi, descendiente de la dinastía otomana, volvió a Turquía después de un exilio de cincuenta años buscando un trabajo que le permitiera quedarse. Orhan Pamuk lo conoció en 1982 en una reunión familiar, en la que se sugirió que podría encontrar empleo como guía de museo en el Palacio de Ihlamur, donde había vivido de pequeño. Podría explicar su propia vida enseñando a los visitantes las habitaciones donde había pasado el tiempo de niño, rodeado de sus cosas.

28 Pamuk, *The innocence of objects*.p.253

29 El ‘Museo sentimental’ del Museo F. Marès de Barcelona es una inspiración directa para el

conjunto de teatrinos en cajas de madera que se iluminan de pronto y dan vida a una maravillosa colección de escenas; o ver en esas vitrinas la fascinación de Pamuk por los escaparates de las tiendas de Estambul con los artículos expuestos en perfecta composición.

Asimismo, juega un papel muy importante el sistema de iluminación, pues la luz es lo que da vida a los objetos expuestos: “cada uno de los objetos debe iluminarse con una luz suave desde el interior de las vitrinas de forma adecuada a la atención que les he prestado”³⁰, dice Kemal. El conjunto resultante es una especie de Cámara de las Maravillas, donde se contemplan de una vez todos los objetos más o menos iluminados en un ambiente oscuro, pareciendo que flotan en el espacio triplicado por el hueco central. El visitante se mueve en un espacio de objetos flotantes que le envuelven, y al mirarlos se activa su imaginación de forma que puede “leer lo nunca escrito”, es decir, “percibir las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías”³¹, o dicho de otra forma, descubrir el hilo conductor que relaciona las piezas de la colección. “Esta nueva forma de relacionar las imágenes se muestra, no se explica, por eso, (...) es inagotable y tendrá tantas lecturas como visitantes”³².

El museo que propone Pamuk busca deliberadamente ser diferente de los grandes centros de arte de muchas ciudades. Su objetivo es expresar a través de los personajes y sus objetos una historia personal, que muestra la realidad cotidiana de la ciudad de Estambul durante los años setenta. Es decir, un museo íntimo, a escala humana. Un museo que, en lugar de construir relatos históricos nacionales, se centra en las historias individuales; ya que el verdadero reto está en contar con la misma calidad la historia de un país que la de las personas que viven en él. Aunque la historia y significado de los objetos del museo es individual, al mismo tiempo es compartida, puesto que se trata de piezas cotidianas y comunes con

Museo de la Inocencia. Orhan Pamuk lo visitó numerosas veces, llegando a afirmar que fue el lugar donde mejor comprendió cómo tenía que ser su propio museo.

30 Pamuk, *El Museo de la Inocencia*.p.633

31 Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*p.15

32 Ibid.



Vitrina n°25 (arriba izqda.)

Vitrina n°38 (abajo izqda.)

Vitrina n°14 (dcha.)

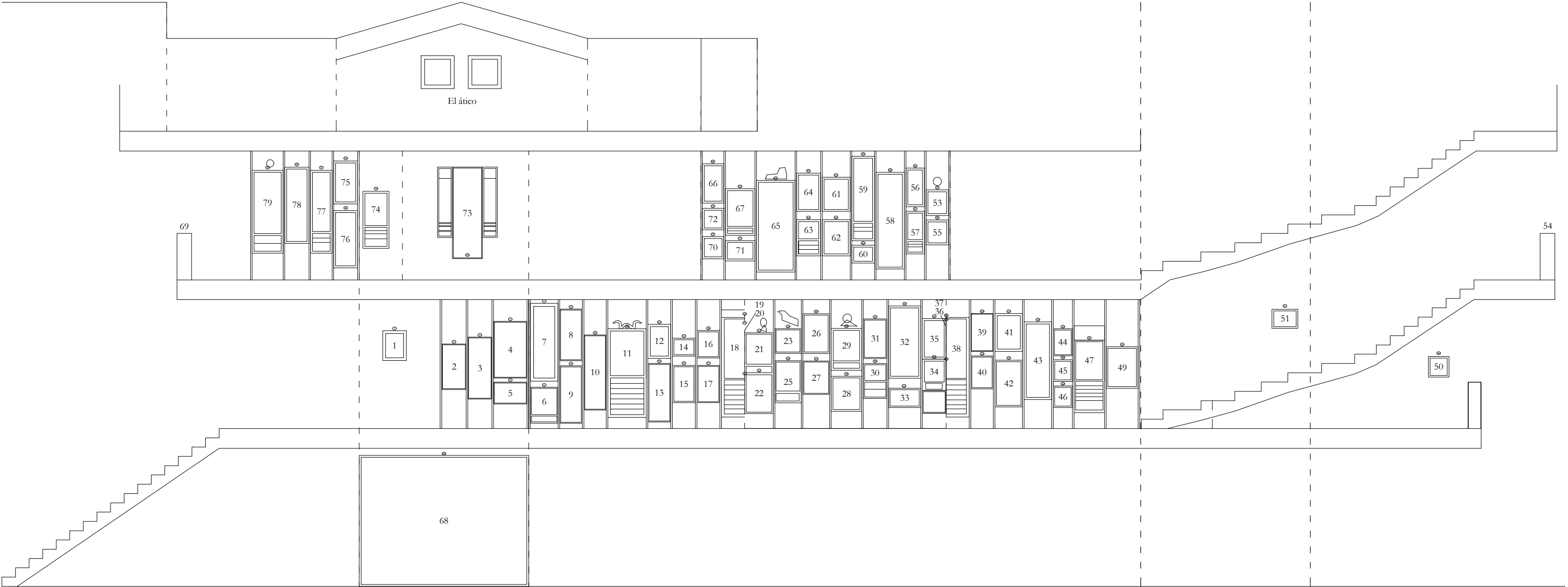
Imágenes: O. Pamuk., *The innocence of objects*, New York: Abrams, 2012

las que cualquiera se siente identificado . Por eso, el Museo de la Inocencia cuenta una historia – la de Kemal y Füsün – pero al mismo tiempo cuenta la historia de muchos, de la ciudad de Estambul y la de todos los visitantes que se sienten identificado .

Por otra parte, el museo de la inocencia es un museo doméstico. Es un museo, pero está situado en una casa, y lleno de objetos completamente ordinarios. Es decir, se trata de un espacio doméstico en el que se exponen objetos de historias cotidianas, en su contexto, por lo que los mismos objetos explican ya una historia y se convierten en ‘exposición’. Esto propone una reflexión también sobre nuestras casas, especialmente sobre la importancia de quienes las habitan, sus objetos, sus historias. Y de cómo nuestras casas podrían ser en realidad museos.

“Necesitamos imaginar un tipo de museo más humilde, más modesto, que se centre en las historias de los seres humanos como individuos, que no arranca objetos del entorno al que pertenecen, y que es capaz de convertir los barrios y las calles en los que están situados, así como las casas y las tiendas de alrededor, en parte integral de sus exposiciones. Todos ganaremos una comprensión más profunda de la humanidad cuando los comisarios modernos desvíen la mirada de la rica “alta” cultura del pasado – como aquellos primeros novelistas que se cansaron de escribir sagas sobre reyes – y observen, en cambio, las vidas que llevamos y las casas en las que vivimos, especialmente fuera del mundo occidental. El futuro de los museos está dentro de nuestras propias casas”³³.

33 Orhan Pamuk, «Los objetos viajan por rutas misteriosas», *El País* ([en línea], noviembre 17, 2012).



1. El momento más feliz de mi vida

2. La boutique Champs Élysées

3. Parientes lejanos

4. Hacer el amor en el despacho

5. El restaurante Vestíbulo

6. Las lágrimas de Füsün

7. El edificio Compasión

8. El primer refresco de frutas turco

9. F

10. Luces de la ciudad y felicidad

11. La Fiesta del Sacrificio

12. Besarse en la boca

13. Amor, valentía, modernidad

14. Las calles de Estambul. Puentes, cuevas, plazas

15. Algunas realidades "antropológicas" poco agradables

16. Celos

17. Ahora mi vida entera está unida a la tuya
18. La historia de Belkis

19. En el entierro

20. Las dos condiciones de Füsün

21. La historia de mi padre: pendientes de perlas

22. La mano de Rahmi Efendi

23. Silencio

24. La petición de mano

25. El dolor de la espera

26. Localización anatómica del sufrimiento amoroso

27. No te cuelgues así, que te vas a caer

28. El consuelo de los objetos

29. No pasaba ni un minuto sin pensar en ella

30. Füsün ya no está

31. Calles que me la recordaban

32. Sombras y espectros que tomaba por Füsün

33. Entretenimientos groseros

34. Como la perrita del espacio
35. El embrión de mi colección

36. Con una mínima esperanza que aliviara mi dolor de amor

37. La casa vacía

38. La fiesta de fin de verano

39. Confesión

40. Los consuelos de la vida en la mansión

41. Nadar de espaldas

42. Amargura otoñal

43. Días fríos y solitarios de noviembre

44. El hotel Fâtih

45. Vacaciones en la montañaUludag

46. ¿Es normal que uno deje plantado a su novia?

47. La muerte de mi padre

48. Lo más importante en la vida es ser feliz

49. Le propondría que se casara conmigo

50. ¡Esta es la última vez que la veo!

51. La felicidad consiste solo en estar cerca de la persona
- amada

52. Una película sobre la vida y el dolor debe ser sincera

53. El dolor y resentimiento de un corazón roto no le reportan ningún beneficio a nadie

54. Tiempo

55. Vuelva mañana y volveremos a sentarnos

56. Limón Films

57. Ser incapaz de levantarme y marcharme

58. Lotería

59. Pasar el guión por la censura

60. Noches del Bósforo en el restaurante Paz

61. Miradas

62. Para pasar el rato

63. La columna de cotilleos

64. Incendio en el Bósforo

65. Perros

66. ¿Y qué es esto?
67. Colonia

68. 4.213 colillas

69. A veces

70. *Vidas rotas*

71. Ya no viene nunca, Kemal Bey

72. En la vida como el amor

73. El carnet de conducir de Füsün

74. Tarik Bey

75. La pastelería İnci

76. Los cines de Beyoğlu

77. El gran Hotel Semiramis

78. Tormenta de verano

79. Viaje hacia otro mundo

80. Después del accidente*

81. El Museo de la Inocencia*

82. Coleccionistas*

83. Felicidad*

12

LA LIEBRE CON OJOS DE ÁMBAR
UNA HERENCIA OCULTA

Edmund de Waal

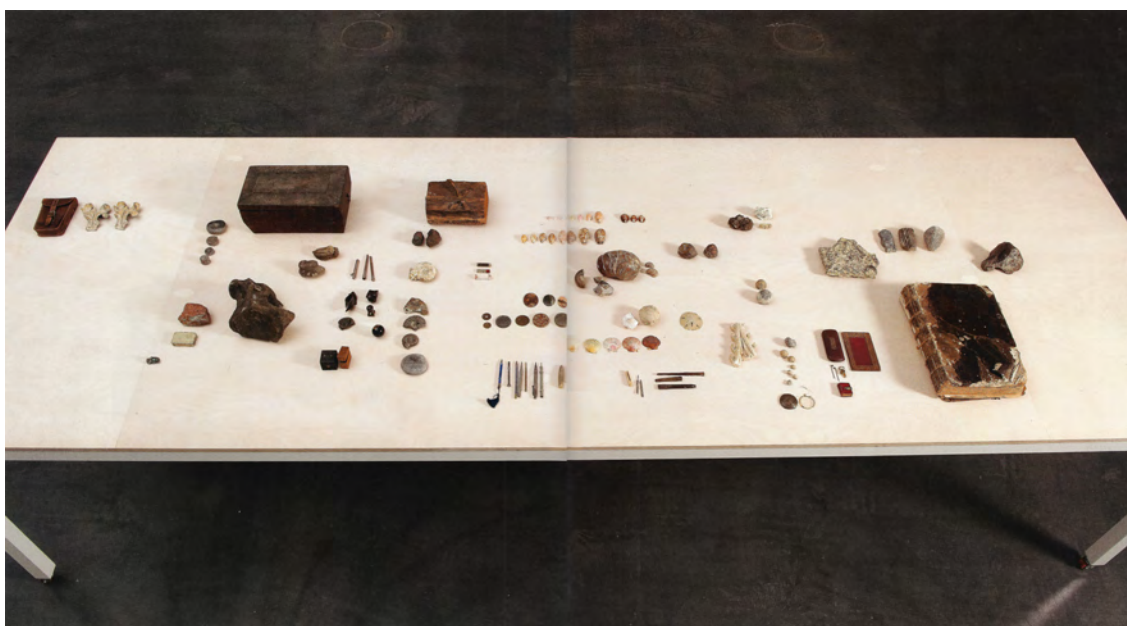
Edmund de Waal (1964), escritor, ceramista y coleccionista, combina en *La liebre con ojos de ámbar. Una herencia oculta* estas tres pasiones de su vida. La obra, publicada en 2010, narra la historia de una colección familiar que pasa de mano en mano, de ciudad en ciudad, en paralelo a los grandes acontecimientos de la historia de Europa, desde 1871 hasta 2009, cuando el propio autor la recibe en herencia. Se trata de un relato que cuenta tres historias entrelazadas entre sí: la historia de una familia, la historia de varias ciudades y la historia de una colección.

Desde su infancia, de Waal estuvo fascinado por los objetos y la memoria, reuniendo una primera colección de huesos, restos de animales, pipas de arcilla, conchas de ostra y peniques victorianos que guardaba en una vitrina en su habitación. También desde niño empezó su interés artístico por la cerámica, cautivado por el material, la textura, la ligereza y el color. Podía pasar horas mirando y ordenando su colección, así como dando forma a pequeñas vasijas de porcelana. Desarrolló así una pasión por el mundo de los objetos pequeños, especialmente por su forma y su tacto, que culminó años más tarde al descubrir en casa de su anciano tío abuelo Ignace Leon von Ephrussi – Iggy – la colección familiar de doscientos sesenta y cuatro *netsuke*.

Tras la muerte de Iggy en 1994, Edmund de Waal hereda la colección completa de figuras japonesas y se siente responsable de su historia y de la de aquellos a quienes perteneció. No se trata sólo de la búsqueda y reconstrucción de la memoria familiar, sino que le intriga enormemente “cómo han sobrevivido estos encantadores objetos duros y tersos”¹. La colección le interpela personalmente ya que “cómo se manipulan, se usan y se pasan los objetos (...) es su pregunta”², la que lleva haciéndose desde niño. Así, decide embarcarse en un viaje al pasado para desentrañar el hilo que han tejido los *netsuke*, y encontrar respuestas: “quiero saber qué relación hay entre el objeto de madera que ahora hago rodar entre los dedos y los sitios en donde ha estado. (...) Quiero entrar en todas las habitaciones

1 Edmund De Waal y Marcelo Cohen, *La liebre con ojos de ámbar. Una herencia oculta*. (Barcelona: Acanalado, 2012).p.25

2 Ibid.p.26



Retrato de Edmund de Waal
Graham Jepson, 2011
Imagen: Writer Pictures

Objetos y fragmentos arqueológicos de la colección infantil de Edmund de Waal
Fotografía: Justin Piperger, cortesía de Edmund de Waal
Imagen: de *Magnificent obsessions: the artist as collector*, Munich: Prestel Verlag, 2015

donde este objeto haya vivido, sentir el volumen del espacio, saber qué cuadros había en las paredes, cómo caía la luz de las ventanas. Y quiero saber en manos de quiénes estuvo, y qué pensaron de él, si es que pensaron algo. Quiero saber qué ha presenciado”³.

La liebre con ojos de ámbar es el viaje de Edmund de Waal al pasado, tras los pasos de los *netsuke*, que funcionan como una especie de máquina del tiempo que va deteniéndose en distintas estaciones. El libro se organiza cronológicamente de acuerdo a estas paradas, cuatro y un epílogo, cada una de ellas protagonizada por un miembro de su familia, en una ciudad y una época distintas:

PARÍS, 1871-1899; VIENA, 1899-1938; VIENA, KÖVECSES, TUNBRIDGE WELLS, VIENA, 1938-1947; TOKIO, 1947-2001. TOKIO, ODESA, LONDRES, 2001-2009.

Este viaje empieza en París con el primer coleccionista de la familia, Charles Ephrussi, quien adquiere una vitrina de doscientos sesenta y cuatro *netsuke* para su salón. Años más tarde, la envía a Viena como regalo de bodas a Viktor y Emmy Ephrussi, donde forma parte de la vida íntima familiar hasta la llegada de la guerra. Durante la Segunda Guerra Mundial, la familia se exilia y se dispersa por Europa perdiendo todas sus propiedades y pertenencias, hasta que, años después, Elisabeth regresa a buscar qué queda de su infancia. Lo único que encuentra son las doscientas sesenta y cuatro figuritas japonesa, salvadas del expolio gracias a Anna, la doncella de su madre, que se lleva a Inglaterra. Su hermano Iggie decide después devolverlas a su origen, instalándolas en una nueva vitrina en su casa de Tokio. Allí las descubre Edmund de Waal, quien las hereda y las traslada a su casa de Londres, ciento cuarenta años después de empezar esta historia. En este viaje, de Waal confiesa cómo los objetos guardan la memoria del tiempo, cómo se desplazan y cuentan sus propias historias, descubriendo que “todo en los relatos se reduce al paso de los objetos de mano en mano”⁴.

Una enorme colección de cosas muy pequeñas

Los *netsuke* son pequeñas esculturas talladas originarias del Japón del siglo XVI, que

³ Ibid.

⁴ Ibid.p.27

se utilizaban como pasadores para sujetar a la faja del kimono el *injo*, una caja para llevar pequeñas posesiones, ya que el kimono no tenía bolsillos. Surgieron como solución práctica a un problema de la vida cotidiana, pero fueron evolucionando hasta convertirse en piezas exquisitas en manos de maestros artesanos – incluso algunos especializados exclusivamente en una forma concreta – y su proceso de fabricación podía llevar varios años de trabajo, pues era una tarea que requería horas de inspiración.

En su origen eran piezas de bambú, también de madera de castaño u olmo, y luego empezaron a hacerse en marfil. Los de madera resultan más livianos, brillan tenuemente y se aprecia fácilmente su pátina, mientras que los de marfil vienen en todos los tonos del color crema. Algunos tienen ojos incrustados de ámbar o de asta, otros se ven más desgastados, incluso con alguna fisura, la mayoría están finidos casi imperceptiblemente en algún rincón. Hay *netsuke* de todas las formas – animales, frutas, dioses, personajes, figuras eróticas, máscaras, algunos en movimiento rápido, otros marcan gestos congestionados – pero todos son asimétricos, pequeños, y en formas redondeadas, para llevarlos en el bolsillo o cogerlos con la mano.

La pequeñez, la ligereza, la textura... estas son algunas cualidades de los *netsuke* que los hacen especiales y que protagonizan la historia de la familia Ephrussi. El tamaño en miniatura de estas figuras permite fácilmente su manipulación, de hecho, están pensados para tener en las manos; su ligereza los hace fáciles de transportar, de llevarse uno en un bolsillo incluso olvidándose de que está ahí; las distintas texturas, detalles y materiales los convierten en piezas para acariciar, para descubrir a través del tacto, acentuando su sensualidad. Además, los *netsuke* tienen cierto carácter lúdico, ya que son distracciones de salón para pasar de mano en mano en una conversación, a la vez que algo cómico por los gestos y figuras representados que hacen reír. Se trata de pequeñas joyas “densas, sencillas, acariciadoras”⁵ que tienen al mismo tiempo algo de juguetes para hacer rodar en la mano; en definitiva, “objetos diferentes de cualquier cosa que se hubiera visto en el arte occidental”⁶ que

⁵ Ibid.p.63

⁶ Ibid.



Colección de netsuke
Markus Lyon (the Glassworks)
Imagen: de E. de Waal, *The hare with amber eyes*,
London: Hardback Chatto & Windus, 2011

supusieron una auténtica revolución entre los coleccionistas al aparecer en Europa.

Con la apertura de Japón al comercio extranjero, a mediados del siglo XIX, empezaron a llegar a Europa objetos, tejidos y artes orientales que se hicieron muy populares. Así surgió el llamado *japonisme*, una moda que se extendió por Europa despertando el interés por coleccionar arte asiático, pues era un mundo que ofrecía nuevas texturas, nuevos materiales, nuevas maneras de sentir las cosas. En este contexto, alrededor de 1870, Charles Ephrussi compra a un conocido comerciante de París – cuna del *japonisme* europeo – doscientos sesenta y cuatro *netsuke*. Los compra como una colección completa, “una enorme colección de cosas muy pequeñas”⁷ para exponerlos en una vitrina en su salón junto al resto de sus colecciones.

Un zorro con ojos incrustados, de madera.
Una serpiente en una hoja de loto, de marfil
Una liebre de boj y la luna.
Un criado dormido.
Niños jugando con máscaras, de marfil
Niños jugando con cachorros.
Niños jugando con un casco de samurái.
Docenas de ratas de marfil
Monos, tigres, ciervos, anguilas y un caballo al galope.
Sacerdotes, actores, samuráis, artesanos y una mujer bañándose en una tina de madera.
Un fardo de leña menuda atado con una cuerda.
Un níspero.
Un avispon en un avispero sobre una rama quebrada.
Tres sapos sobre una hoja.
Una mona y su cría.
Una pareja haciendo el amor.
Un corzo echado rascándose la oreja con una pata trasera.
Un bailarín de teatro noh, con una túnica llena de bordados, cubriéndose la cara con una máscara.
Un pulpo.
Una mujer desnuda.
Tres castaños dulces.

7 Ibid.p.75

La vitrina

La vitrina es el primer contenedor de la colección. Los *netsuke* no pueden estar desprotegidos en una habitación, se perderían, se caerían y estropearían. Por eso, se aconseja “resguardarlos del polvo, poniéndolos en armarios de cristal con bordes de cristal. (...) Al reunir los *netsuke* en una repisa con curiosidades y baratijas se corre el riesgo de que domésticas negligentes los rompan, alguien los arrolle o incluso partan a destino desconocido en el bolsillo de una visita amistosa”⁸. De ahí la importancia de la vitrina, que se consideraba un mueble imprescindible en los salones parisinos de la década de 1870.

Sin embargo, las vitrinas no son meros muebles, sino que forman parte “de la teatralidad de la vida de salón”⁹, ofreciendo a la vista el espectáculo de objetos exquisitos sin que, a priori, se puedan tocar. Las vitrinas tienen una característica esencial que las diferencia de las cajas de cristal de los museos: son para ser abiertas. Las cajas de museo funcionan como un marco cerrado que protege una pieza, impidiendo todo tipo de acceso, se podría decir que son asfixiante. Las vitrinas, en cambio, “son un umbral” que permiten que “la puerta de cristal se abra, el ojo elija, la mano se extienda y retire (una pieza)”, y ese es “un momento de seducción, de encuentro eléctrico entre la mano y el objeto”¹⁰.

Así, la vitrina representa para los *netsuke* ese primer habitáculo, una especie de habitación de vidrio hecha a su medida, que los protege y al mismo tiempo los expone como en un escaparate, sin dejar de permitir que sigan pasando de mano en mano. En este sentido, como afirma de Waal, los *netsuke* eran “ideales para la vida de salón”, “abrir la vitrina y pescar cosas para que sean miradas, manipuladas y acariciadas” y que formen parte de “la conversación divagante y la distracción”¹¹.

Así, la primera ‘casa’ de los *netsuke* en *La liebre con ojos de ámbar* es la vitrina de

8 Ibid.p.185

9 Ibid.p.78

10 Ibid.

11 Ibid.p.79



Vitrina de netsuke en casa de Edmond y Jules de Gouncourt
 Fernand Lochard, 1886
 Imagen: Bibliothèque nationale de France, gallica.bnf.fr

Colección de netsuke
 Markus Lyon (the Glassworks)
 Imagen: de E. de Waal, *The hare with amber eyes*,
 London: Hardback Chatto & Windus, 2011



Charles Ephrussi. Era una vitrina “negra, de madera lustrada semejante a la laca”, de más de un metro ochenta de altura, con la puerta y los laterales de cristal. Las figuras japonesas estaban colocadas en varios estantes forrados de terciopelo verde, de modo que todos los matices del “marfil, el asta y el boj: crema, cera, vellana y dorado” se desplegaban “en un campo de un verde denso y oscuro”¹². El fondo, tras los *netsuke*, era un espejo que multiplicaba la colección infinitas veces.

Esta primera vitrina dio vida a la colección en el salón parisino de Charles rodeada de otras muchas colecciones hasta que se trasladó a Viena como regalo de bodas. Los *netsuke* viajaron con su vitrina, y se instalaron en otra habitación, en otra casa, en otra ciudad, pero, en el fondo, no cambiaron en absoluto de contenedor. La vitrina, ahora de Emmy, seguía siendo la misma y permitiendo varias veces al día que se sacaran las piezas guardadas en el interior. Esta misma acción sería la que, años más tarde, salvaría los *netsuke* del expolio que sufrieron el resto de posesiones de la familia, al permitir que, una vez más, se abriera la puerta y se llevaran las piezas.

Aún hay dos vitrinas más en *La liebre con ojos de ámbar*, Tokio y Londres. Cuando se recupera la colección e Iggy se la lleva a su casa en Japón, diseña una vitrina exclusivamente para estas figuras. Ésta consiste en tres estantes largos de cristal con una pared empapelada de crisantemos celestes de fondo, iluminada por unos focos disimulados de manera que la vitrina entera reluce y resalta todas las sutiles variaciones de color de los *netsuke*. No es de extrañar, entonces, que cuando de Waal hereda la colección y tiene que buscarle un hueco en su casa eduardiana de Londres, lo primero que hace es adquirir una antigua vitrina del museo Victoria and Albert, de más de dos metros de altura, con tres estantes de cristal, para colocarla. De algún modo, al acabar la historia, de Waal regresa a su infancia y se encuentra a sí mismo jugando con los *netsuke* en su mano y ordenándolos en una vitrina, como hacía con aquella primera que ocupaba toda su habitación infantil.

12 Ibid.p.77

Las estancias de la colección

En el viaje que se narra en *La liebre con ojos de ámbar*, se destacan tres estancias que contienen de formas muy distintas la misma colección de *netsuke*. A pesar de que el contenedor más inmediato de estas figuritas es la vitrina, ésta se sitúa en un espacio con unas características concretas, de modo que en cada una de las estancias la colección juega un papel diferente.

El estudio de Charles

La primera habitación de los *netsuke* es el estudio- salón de Charles Ephrussi, situado en la segunda planta de la casa familiar, el Hôtel Ephrussi en el 81 rue Monceau de París. Charles es un joven estudioso y coleccionista apasionado, un flâneur parisin , que reúne en su estudio una particular colección cada vez más personal, ya que “compra lo que le gusta, sin buscar la coherencia ni pretender llenar huecos en su colección”¹³. Los *netsuke*, pues, comparten espacio con dibujos y medallones, esmaltes renacentistas, tapices borgoñeses del Renacimiento, algunas esculturas de mármol, vasijas del s. XVI, una vitrina con una colección de 33 cajas japonesas lacadas en negro y dorado y muchísimas pinturas, entre las que destacan más de 40 obras impresionistas de Morisot, Cassatt, Degas, Manet, Monet, Sisley, Pissarro y Renoir.

El estudio de Charles es una habitación luminosa, con una alfombra, un destacado sillón amarillo y las paredes llenas de pinturas que cuelgan una sobre otra hasta tres en columna. Se trata de un lugar de “emoción agudizada”¹⁴, que puede ‘sentirse’, donde el color constituye la característica principal. Laforgue lo describía diciendo que “contiene las mezclas de exactas marcas de color: el sillón amarillo, los labios rojos y el jersey azul de la muchacha de Renoir”¹⁵. Los *netsuke*, en su vitrina, son una pieza más de la gran colección, en una habitación abarrotada donde por proximidad unas obras influyen en las otra , a diferencia de lo que sucede en un museo. Así, “la

13 Ibid.p.98

14 Ibid.p.84

15 Ibid.



Charles Ephrussi
Leon Bonnat, 1906
Imagen: Edmund de Waal, <http://www.edmunddewaal.com>

Hôtel Ephrussi, 81 rue Monceau, París
Imagen: de E. de Waal, *La liebre con ojos de ámbar*, Barcelona:
Acantilado, 2012

feroz claridad del sillón amarillo”¹⁶ ilumina las pinturas de las paredes, que emiten destellos en todas direcciones y se reflejan en el espejo de la vitrina de los *netsuke*, provocando que éstos – “curiosos, divertidos y sensuales”¹⁷ – se enciendan en miles de sutiles variaciones de color crema.

Ésta es una habitación de luz, emoción y movimiento. Hay un flujo constante de objetos, muy apreciados por su propietario, quien los toca, los estudia y los reordena continuamente. Parece que los *netsuke* están en el lugar ideal, para que durante una velada se abra la puerta de la vitrina y se saque una figura que empieza a pasar de mano en mano mientras se conversa y se admiran los cuadros impresionistas.

El vestidor de Emmy

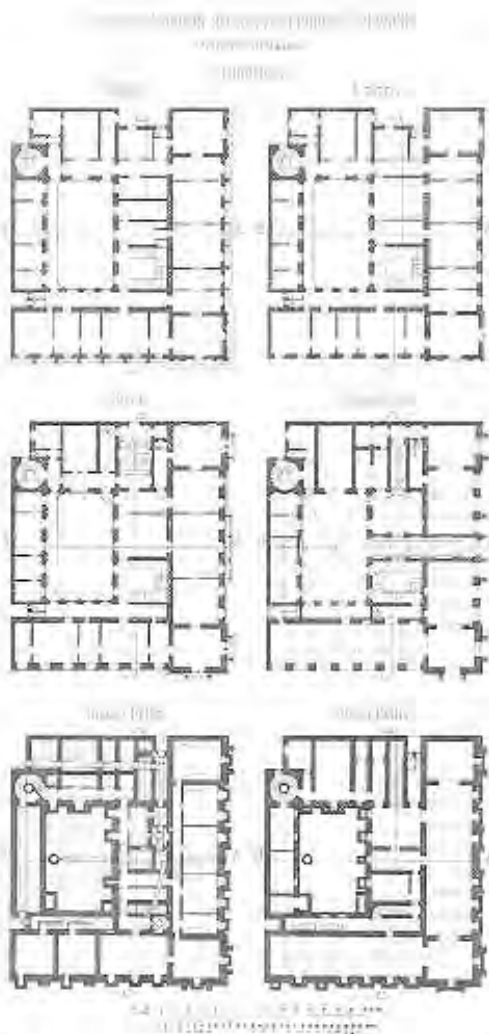
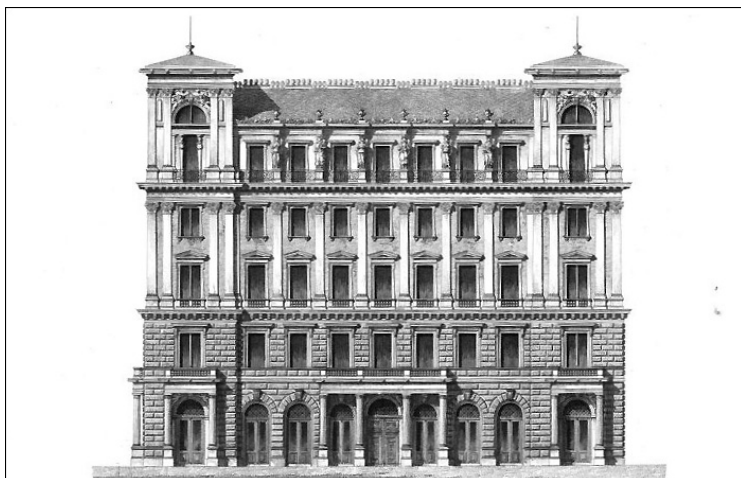
Los *netsuke* se trasladan a una segunda habitación, en la segunda planta del Palacio Ephrussi en la Ringstrasse de Viena. El palacio se trata de un edificio eno me de unas cinco plantas de altura con un patio central acristalado, diseñado por el arquitecto Hansen para la familia. Las habitaciones son muy grandes, de atmósfera teatral, revestidas de oro, oscuras, con las paredes paneladas, chimeneas macizas de mármol y suelos de parqué intrincado. No es fácil encontrar en un palacio tan grande un sitio para piezas tan pequeñas. Así, la vitrina de los *netsuke* acaba finalmente colocada en el estidor de Emmy.

El vestidor de la baronesa es una habitación pequeña y privada, situada en esquina en la punta del pasillo, con algunas ventanas a la calle. Es una estancia femenina y doméstica, amueblada con una alfombra amarilla, un escritorio Luís XVI, un tocador, un lavabo con una pila de cristal, un gran espejo de cuerpo entero de tres paneles que preside el espacio y la vitrina negra con las doscientas sesenta y cuatro figurita . Se trata de la única estancia exclusivamente privada de Emmy, además de ella sólo pueden acceder su doncella, Anna, y sus hijos pequeños, por lo que no es un espacio social ni público de la casa, así que los invitados y las visitas nunca verán los *netsuke*. Quizás precisamente por eso Emmy decide colocarlos ahí, ya que siente que “los *netsuke* son objetos íntimos” y necesitan “una habitación íntima”¹⁸.

16 Ibid.p.81

17 Ibid.p.84

18 Ibid.p.173



Fachada Palacio Ephrussi, Ringstrasse, Viena
 Arq. Teophil Hansen
 Imagen: Allgemeine Bauzeitung 1874

Plantas del Palacio Ephrussi, Viena
 Arq. Teophil Hansen
 Imagen: Allgemeine Bauzeitung 1874

Emmy Ephrussi, vestida como María Antonieta
 en el salón del palacio
 1900
 Imagen: de E. de Waal, *The hare with amber eyes*,
 London: Hardback Chatto & Windus, 2011

Sin embargo, en esta estancia íntima y reclusa los *netsuke* – y los vestidos de Emmy – son los auténticos protagonistas. Tres veces al día, cuando Emmy se cambia de ropa ayudada por su doncella, sus hijos pueden entrar al vestidor con ella. En esos momentos “gira la llave en el armario de laca negra, se abre la puerta (...) y se permite a los niños jugar con los *netsuke*”¹⁹. La colección de figuritas japonesa, transformadas en juguetes infantiles, convierten durante un rato el vestidor en una habitación de juegos en la que cualquier cosa puede pasar: aventuras, cuentos, carreras, escondites... A pesar del cambio radical, de nuevo parece que los *netsuke* no podían estar en un lugar más apropiado. No hay otra estancia en el enorme palacio de Viena donde estas piezas pudieran tener una mayor atención, donde se manipularan más que en manos de los niños, y donde construyeran más historias que a través de los cuentos de su madre.

La cama de Anna

Durante los años de la ocupación alemana, la familia pierde todas sus posesiones excepto la colección de figuras japonesa. Anna, la doncella, es la única persona que puede quedarse y mientras desvalijan el resto del palacio, ella va sacando disimuladamente, de uno en uno, todos los *netsuke* de la vitrina para esconderlos. “Cada vez que pasaba iba pillando tres o cuatro figuritas del vestidor (...) me las guardaba en el bolsillo de delantal y las llevaba a mi habitación. Las escondía en el colchón. Tardé tres semanas en sacarlas todas del armario de cristal”²⁰.

Así, pasan los *netsuke* casi seis años escondidos dentro de un colchón de la cama de una sirvienta, en una habitación pequeña y oscura que daba al patio del palacio. Como dice de Waal, probablemente “más cuidados que nunca”²¹. Aquí se ponen de manifiesto otra vez las virtudes del *netsuke*: su pequeño tamaño y ligereza, que justamente hacen posible que pasaran desapercibidos cuando era necesario, así como que la sirvienta pudiera llevárselos sin llamar la atención y transportarlos en un bolsillo; y su dureza, que permite guardarlos en un colchón sin dañarlos.

19 Ibid.p.183

20 Ibid.p.291

21 Ibid.

Se evidencia “que están hechos para andar por el mundo a golpes”²², como bien resume de Waal.

El maletín de Elisabeth

Acabada la guerra, Elisabeth – abuela de Edmund – recupera las doscientas sesenta y cuatro figuras japonesas y se las lleva a su casa en Tunbridge Wells, Inglaterra, en un maletín. Los *netsuke* van hechos un revoltijo en una maleta de cuero, revelando esa extraña capacidad de “expandirse hasta llenar una gran vitrina de un salón de París, pero también reducirse a casi nada”²³. La colección permanece ahí guardada hasta que un par de años más tarde su hermano Iggie decide devolverlos a Japón.

El salón de Iggie

Los *netsuke* llegan a Tokio, a una casa a orillas del lago Senzoku, con un jardín de cerezos florecientes en primavera. Iggie les diseña una nueva vitrina en el centro de la casa, en el corazón de la vida doméstica, en un interior artístico creado como nuevo hogar para los *netsuke*, rodeados de “sorprendentes biombos dorados y pergaminos, de pinturas y cerámicas chinas”²⁴. Por la noche, la vitrina se convierte en una lámpara que ilumina la sala de estar entera, y las fiestas de todo tipo que se dan casa de Iggie, donde las piezas vuelven a exponerse y a circular entre amigos y conocidos.

Los *netsuke* aquí ya no son extraños, ya que se identifican con el entorno doméstico japonés, de donde salieron: uno descubre que se parecen a lo que está comiendo, a los gestos de la gente en la calle o que están hechos de los mismos materiales que otros utensilios domésticos. De algún modo, se evidencia que están ‘en casa’.

22 Ibid.p.292

23 Ibid.p.296

24 Ibid.p.318



Iggie- Ignace Leon von Ephrussi
1960

Imagen: Edmund de Waal,
<http://www.edmunddewaal.com>

Salón de la casa de Iggie, Azabu, Tokio
Imagen: de E. de Waal, *The hare with amber eyes*,
London: Hardback Chatto & Windus, 2011

Contar historias

- “¿No crees que esos *netsuke* tendrían que estar en Japón? – me dice una severa vecina mía de Londres.
- No – contesto –. Siempre se han transportado, vendido, cambiado, robado, recobrado y perdido objetos. La gente siempre ha hecho regalos. Lo que importa es cómo cuentas las historias de esas cosas”²⁵.

Edmund de Waal decide contar la historia de sus *netsuke* en *La liebre con ojos de ámbar*, una historia que en realidad son muchas, ya que el significado de la colección en cada una de las etapas de este viaje es diferente y, por lo tanto, lo que cuentan los *netsuke* también.

En el salón de Charles, la colección de *netsuke* es un objeto artístico más, un objeto japonés que al sostenerlo y tocarlo se revela, le habla a uno mismo. Aquí las piezas cuentan historias sobre el tacto, la sensualidad y el glamour de París, y sus receptores son burgueses y aristócratas amantes del arte, seducidos por el exotismo de Japón. Sin embargo, en el vestidor de Emmy se transforman completamente, pues “los *netsuke* se han mudado de un mundo parisino de Gustave Moreau al mundo vienés de un libro infantil de Dulac”²⁶. Ahora participan de los juegos y los cuentos de los niños en un ambiente de máxima intimidad, hasta el punto de que Emmy comprende que “son un regalo demasiado íntimo para exhibirlo”²⁷.

En el vestidor, los *netsuke* se convierten en auténticos juguetes, cada niño elige su miniatura preferida y juega con ella sobre la alfombra. Jugar, clasifica, ordenar, mezclar, y, sobre todo, contar historias: Emmy tiene un don para los cuentos, “y los *netsuke* son breves, rápidos cuentos de marfil”²⁸. Eligen una talla y cuentan una historia sobre ella. Así, los *netsuke* en Viena pueden narrar la vida doméstica e íntima de una familia, y a la vez infinitas historias: “entran en los cuentos de la mañana de

²⁵ Ibid.p.360

²⁶ Ibid.p.192

²⁷ Ibid.p.187

²⁸ Ibid.p.189

los domingos, son parte de *Las mil y una noches*, de los viajes de Simbad el marino y de las *Rubayat* de Omar Jayam”²⁹. Sin moverse de su vitrina, sin que ningún ojo público los alabe y admire, participan de más mundos que en ningún otro salón de Europa.

El relato que cuentan los *netsuke* se silencia poco a poco cuando crecen los niños, pero recobra toda su fuerza en los años difíciles de la guerra. Con la casa vaciada y ocupada por los alemanes, las figuras japonesas adquieren un renovado valor mientras van y vienen del bolsillo de Anna a su colchón. Se trata de la única posesión familiar que no se ha perdido, representan la “resistencia al drenaje de la memoria”³⁰, los recuerdos familiares, el único testimonio del pasado que puede recuperar Elisabeth y llevarse a Inglaterra.

Al instalarse en Japón, la colección de *netsuke* se transforma de nuevo. No dejan de ser piezas que evocan la infancia de Iggie y el pasado, pero ahora también están conectadas con el presente, con el mundo doméstico de la casa japonesa, con el resto de objetos y materiales, con la caligrafía y la poesía oriental, incluso con la comida.

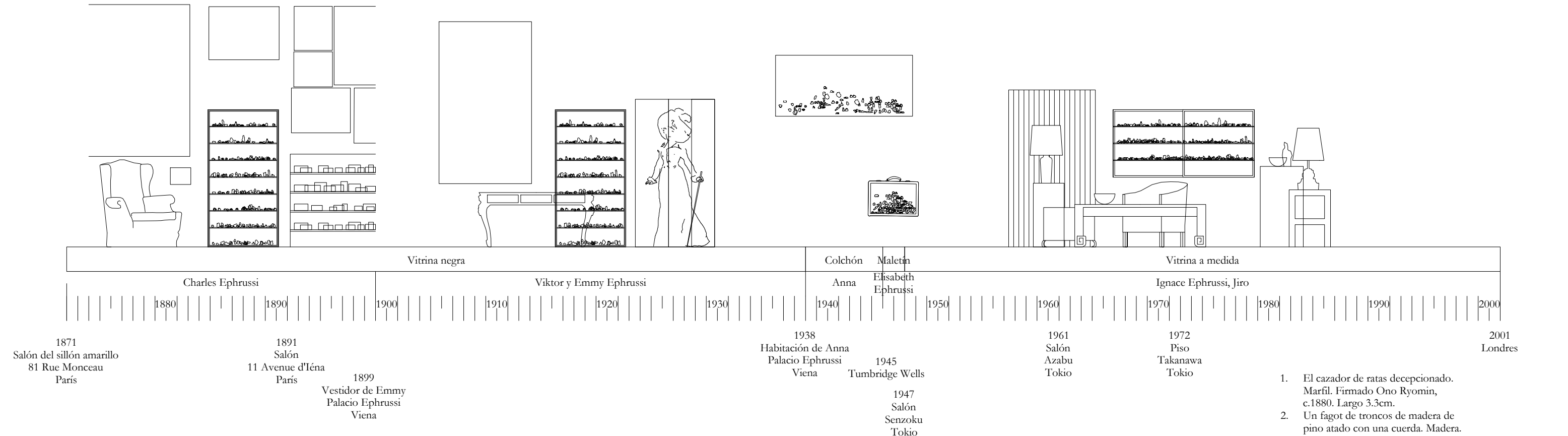
Lo que la colección cuenta está en armonía con el entorno que la contiene, en cada una de las estancias y etapas se trata de una historia que no borra la anterior, sino que la enriquece. *La liebre con ojos de ámbar* muestra precisamente cómo “las cosas llevan historias consigo”³¹. Porque, como dice de Waal, “historias y objetos comparten algo, una pátina. (...) tal vez la pátina sea un proceso de frotamiento que busca revelar lo esencial, (...) pero también es un proceso acumulativo, del mismo modo que un mueble de roble gana con años y años de lustrado, que las hojas de míspero brillan cada vez más”³².

29 Ibid.p.192

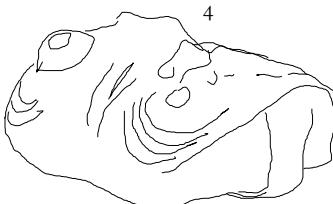
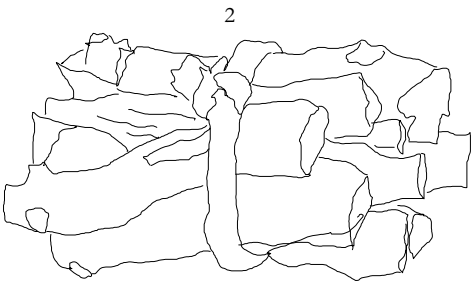
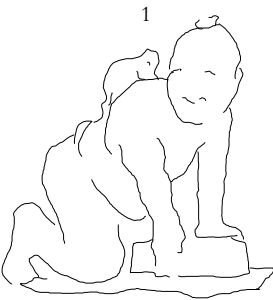
30 Ibid.p.292

31 Ibid.p.361

32 Ibid.



1. El cazador de ratas decepcionado. Marfil. Firmado Ono Ryomin, c.1880. Largo 3.3cm.
2. Un fagot de troncos de madera de pino atado con una cuerda. Madera. Firmado Soko. Tokio, c.1920. Longitud 5,5 cm.
4. Sotoba Komachi. Marfil. Sin firmar, c.1800. Altura 6.8cm.
5. Máscara de okina. Madera. Firmado Shuzan, c.1890. Altura 4.3cm.
6. Rata royéndose la cola. Marfil, ojos originalmente incrustados en cuerno de búfalo oscuro. Firmado Ikko, c.1880. Altura 2.8cm



VI
LA LIEBRE CON OJOS DE ÁMBAR
Edmund de Waal
Vitrinas y contenedores, e: 1/50
Netsukes, e: 1/1

CONCLUSIONES

“Esta es tal vez la mejor definición de arte: la que expande la definición”¹

Dos elementos resultan centrales al tratar de presentar estas conclusiones: la relación de la colección con el proyecto de arquitectura y su vínculo con la casa en tanto que espacio privado. Ambos elementos, además de concluyentes, invitan a fijar nuevos puntos de partida para posteriores investigaciones.

Proyecto y arquitectura

La colección nace de un acto de significado propositivo que la convierte en proyecto. Esto abre nuevas puertas a plantear la colección como forma de investigación y de adquisición de conocimiento, poniendo en práctica la lógica de la colección como ‘método’ mediante el cual se disponen las cosas ‘en relación’ invitando a que surjan conexiones – algunas veces inesperadas –, que construyen el argumento que les da sentido. “Hacer una colección es encontrar, adquirir, organizar y guardar elementos, ya sea en una habitación, una casa, una biblioteca, un museo o un depósito. También es, inevitablemente, una forma de pensar sobre el mundo – las conexiones y principios que produce una colección contienen conjeturas, yuxtaposiciones, hallazgos, posibilidades y asociaciones experimentales. Hacer colecciones, se podría decir, es un método para producir conocimiento”². Hans Ulrich Obrist resume aquí lo que plantea Goethe en su colección de colecciones, Aby Warburg con el *Atlas Mnemosyne*, Quiccheberg en su tratado sobre los museos o Jordi Sardà en su tesis *Sólo imágenes. La tarjeta postal, vehículo de conocimiento urbano*: la colección de objetos y su visualización constituye una forma de producir asociaciones, de percibir “las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías”³ y generar un pensamiento activo y propositivo.

1 Hans Ulrich Obrist, *Ways of curating* (London: Penguin Books, 2015).p.5

2 Ibid.p.39

3 Georges Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010). p.17

Así, la colección puede convertirse en una manera de proyectar, tanto desde la creación como de la interpretación y crítica. Por un lado, en la colección, como en todo proyecto, está implícita una anticipación, es decir, una forma de intuición propositiva. Esto significa que se toma una decisión previa con una voluntad de construir, igual que sucede con el coleccionista al seleccionar los objetos que formarán parte de su colección y, posteriormente, determinar su combinación y disposición en un espacio. Se trata de imaginar algo antes de que exista, como hace Orhan Pamuk al concebir una colección de objetos que se narra en una novela y al mismo tiempo se expone en un museo, o John Soane con las progresivas transformaciones de su casa vinculadas a la forma de disponer su colección, tal vez la forma más explícita de mostrar la colección como un dispositivo arquitectónico.

La colección implica también una interpretación, consistente en saber descubrir potenciales colecciones entre lo ya existente y así hacerlas visibles y dotarlas de sentido. Esta es una forma de proyectar en la que se observa e interpreta una realidad (la ciudad, la casa, etc.), y se carga de argumentos para luego intervenir sobre ella; una muestra de ello son los distintos trabajos de investigación que se han desarrollado en el Seminario de investigación del Máster de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela de Arquitectura de Barcelona entre 2008 y 2015⁴.

En definitiva, la colección tiene que ver directamente con el arte de unir y separar cosas. Alighiero Boetti afirmaba que el artista “hace posibles las cosas imposibles”⁵, del mismo modo que tanto el proyectista como el coleccionista tratan de hacer visible lo invisible, pues saben ‘leer lo que no está escrito’, interpretarlo y construir algo nuevo con eso. Esto invita a plantearse en otros términos en qué consiste verdaderamente proyectar, y el proyecto de arquitectura en concreto. En este sentido, la colección constituye un claro ejemplo de proyecto que excede los límites convencionales. Es evidente que proyectar no sólo incumbe a los edificios, el proyecto permite construir otras muchas realidades, construir espacios, construir colecciones, construir relaciones entre las cosas... Se trata de hacer realidad lo inexistente, y la

4 Para más información de estos trabajos, consultar *Ciudad Recortada*. Xavier Monteys y Juliana Arboleda, eds., *Ciudad Recortada* (Barcelona: Catálogo de la Exposición Ciudad Recortada. Colegio de Arquitectos de Cataluña, 2016).

5 Obrist, *Ways of curating*, p.10

colección es una muestra de que eso no consiste únicamente en dar forma, sino que también es dar argumentos a las cosas.

Por otra parte, a lo largo de la investigación se ponen de manifiesto las distintas formas en que se relacionan la colección y el espacio arquitectónico, destacando la capacidad de modificar un espacio cambiando su contenido. Se evidencia, precisamente, que la colección de objetos constituye una forma más con la que proyectar el espacio, pues el hecho de coleccionar implica la configuración de una arquitectura. Es decir, la colección se convierte en un ‘material’ arquitectónico ya que es definidora y creadora de ese espacio.

En este sentido, la colección tiene la virtud de ‘crear’ arquitectura y construir atmósferas a distintas escalas. En primer lugar, empezando por las vitrinas, que son arquitecturas en miniatura hechas a medida de los objetos. Como explica Edmund de Waal en *La liebre con ojos de ámbar*, la vitrina representa el contenedor inmediato de la colección, una primera habitación de vidrio que protege y expone las piezas al mismo tiempo. La vitrina no es solamente un mueble, tiene un carácter teatral semejante al escaparate o al escenario, concebida para exponer y ser mirada. Las vitrinas del Museo de la Inocencia de Pamuk, como las de Frederic Marés, representan escenografías completas, en las que se tiene en cuenta la composición, el peso visual de los objetos, el color o la iluminación. A otra escala, ocurre lo mismo en las habitaciones, donde la colección se convierte en decorado y reconstrucción de interiores. Son muestra de ello las estancias de la *Maison Goncourt*, que buscan recrear escenas concretas con una determinada estética; así como las habitaciones del apartamento de Mario Praz, que reproducen intencionadamente el espacio interior de las propias pinturas y miniaturas que colecciona, construyendo una secuencia de espacios que se multiplican. Por último, la casa entera, concebida como universo tridimensional construido literalmente mediante los objetos de la colección como una cáscara dentro de otra. Arquitectura y colección construyen el espacio a la par, como ocurre en la casa de John Soane, incluso llegando a identificarse totalmente contenedor y contenido al desaparecer la arquitectura bajo las piezas de la colección, como la biblioteca que describe Huysmans cuyo espacio se transforma en un gran libro al forrar completamente las paredes como si se tratase de libros.

En definitiva, se puede afirmar que la colección es una forma de proyectar y, como tal, resulta definidora del espacio y creadora de arquitectura a muchas escalas, constituyendo un ‘material’ más a tener en cuenta a la hora de abordar el proyecto de arquitectura.

Casa y museo

La casa es, sin duda, el espacio arquitectónico donde mejor se refleja el potencial de la colección, especialmente por su vínculo con el coleccionista, que da sentido tanto a los objetos coleccionados como al espacio que los contiene y donde habita. Casa, colección y coleccionista forman, por lo tanto, una unidad. El coleccionista se proyecta y, sobre todo, vive a través de los objetos de su colección, de forma que la propia colección se convierte en su casa. Así lo explica Walter Benjamin: “para el coleccionista (...) la posesión es la relación más profunda que se puede mantener con las cosas: no se trata, entonces de que las cosas estén vivas en él; es, al contrario, él mismo quien habita en ellas”⁶.

Esta realidad se ve claramente reflejada en la decisión que toma el protagonista de la novela de Pamuk, quien decide irse a vivir al museo que ha montado, porque siente que su hogar está “en el mismo espacio que los objetos a los que está ligado por los recuerdos y por profundas relaciones sentimentales”⁷. Igualmente, también Mario Praz plantea esta reflexión, puesto que al trasladarse del palacio Ricci al Prati lo que hace es reconstruir su ‘casa’, refiriéndose precisamente a las piezas de la colección, los objetos de los que él se ha rodeado para crear su universo interior particular. De hecho, tras el robo que sufre en el palacio Ricci está deseando llevarse la ‘casa’ – sus cosas – de ese envoltorio que está contaminado.

De este modo, la figura del coleccionista es hasta tal punto imprescindible para la colección que, cuando éste desaparece, la colección pierde automáticamente la razón de su existencia. Igualmente, sin el habitante, la casa deja de ser tal. Es decir,

6 Walter Benjamin, *Desembarco mi biblioteca. El arte de coleccionar*, ed. José Olañeta (Palma: Centellas, 2015). p.56

7 Orhan Pamuk, *El Museo de la Inocencia* (Barcelona: Debolsillo, 2017). p.618

sin el coleccionista casa y colección se quedan vacías, como una concha en la que ya no está el molusco que la habitaba. Precisamente a esta idea se refiere Mario Praz al titular su obra *La Casa de la Vida*, puesto que en el antiguo Egipto ‘las casas de la vida’ eran los lugares donde se conservaban las momias. Praz sugiere, entonces que, tras su muerte, su apartamento y su colección – entendidos como algo indivisible – se mantendrán en pie evocando y custodiando su figura.

Así, se pone de manifiesto que coleccionar es habitar. Esta idea es determinante y está necesariamente vinculada a la casa, porque lo contrario, cuando el coleccionista ya no ‘habita’, es un museo. Un ‘museo’ entendido como un ‘mausoleo’, una idea que sugiere Pamuk al concebir el Museo de la Inocencia como una especie de monumento mediante el cual recordar a la persona amada a través de la colección de los objetos que había usado durante su vida. En este sentido, se revela que “la arquitectura vacía y silenciosa es insuficiente para la vida”⁸, mientras el monumento – museo o mausoleo – es para la contemplación, la casa “debe ser capaz de contener la vida cotidiana”⁹.

La colección es un material íntimo, una especie de autobiografía que refleja la historia personal del coleccionista, sus pasiones, sus recuerdos, su imaginación... y la casa es, por lo tanto, el espacio que debe acogerlo. La arquitectura moderna parece estar pensada predominantemente para la exposición, mientras que la casa pertenece al ámbito de la colección, pues necesita de los objetos, su escala y su domesticidad precisamente para ser ‘casa’. Gio Ponti, por ejemplo, reflexiona sobre este aspecto al diseñar expresamente paredes, repisas y muebles ex profeso para guardar y exponer colecciones en la casa, entre los que destaca la ‘ventana amueblada’ donde se puede desplegar una colección de objetos exponiendo la intimidad doméstica al exterior a la vez que mezclándolos con vista de la ciudad.

En definitiva, ésta es una reflexión acerca de la arquitectura del espacio doméstico

8 José Ramón Sierra Delgado, *Sobre el destino poético de los objetos cotidianos. En la casa del artista no adolescente no habita el diseño* (Barcelona: Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Universitat Politècnica de Catalunya, 1996).p.32

9 Ibid.

donde se pone de manifiesto la unión de la colección con la casa y el coleccionista, de tal modo que al desaparecer uno de los elementos, pierde todo su sentido como casa y deviene un museo. El museo como tal no es objeto de estudio de esta investigación, sin embargo, cualquier propuesta o conclusión acerca de la casa en cuanto a espacio para la colección se transforma en una sugerencia a mirar el museo desde otra perspectiva. Se trata de dos caras de la misma moneda que se interpelan y cuestionan recíprocamente. Por eso, a la hora de proyectar e imaginar tanto la casa como el museo es necesario mirar ambos lados.

En este sentido, la investigación presenta un conjunto de interiores domésticos, con sus respectivas formas de disponer y exponer objetos y las historias personales que retratan, que invitan indirectamente a repensar la relación de la casa con el museo. Muchos de ellos, por ejemplo, son casas de coleccionistas convertidas deliberadamente en museos, como la de John Soane o Mario Praz, mientras otras evitan intencionadamente ese destino, como la de Goncourt. Incluso los casos que narran colecciones y casas ficticia, como la del personaje de la novela de Huysmans, podrían convertirse un día en museos, pues eso es precisamente el Museo de la Inocencia, un museo de una ficción. De algún modo, Pamuk afirma en su obra que “el futuro de los museos está dentro de nuestras propias casas”¹⁰, en una invitación a repensar la forma e intención de éstos al reflejo de lo doméstico.

En definitiva, se trata, como propone esta tesis, de observar con otros ojos “las vidas que llevamos y las casas en las que vivimos”¹¹ a través de la colección.

10 Orhan Pamuk, «Los objetos viajan por rutas misteriosas», *El País* [en línea], noviembre 17, 2012).

11 Ibid.

CONCLUSIONS

“This is perhaps the best definition of art: that which expands the definition”¹²

Two elements become central when trying to present these conclusions: the relation of the collection with the project of architecture and its link with the house as the private space. Both elements, in addition to being conclusive, invite us to set new starting points for future investigations.

Project and architecture

The collection arises from a propositional act of meaning that turns it into a project. This opens new doors to present the collection as a way of investigation and of acquisition of knowledge, implementing the logic of the collection as a ‘method’ through which things are arranged ‘in relation’ inviting links to arise – sometimes unexpected –, that construct the argument that gives them meaning. “To make a collection is to find, acquire, organize and store items, whether in a room, a house, a library, a museum or a warehouse. It is also, inevitably, a way of thinking about the world – the connections and principles that produce a collection contain assumptions. Juxtapositions, finding, experimental possibilities and associations. Collection-making, you could say, is a method of producing knowledge”¹³. Hans Ulrich Obrist summarises here what Goethe poses in his collection of collections, Aby Warburg with the *Atlas Mnemosyne*, Quiccheberg in his treatise on museums or Jordi Sardà in his thesis *Sólo imágenes. La tarjeta postal, vehículo de conocimiento urbano*: the collection of objects and their visualization constitutes a way of producing associations, of perceiving “the intimate and secret relations between things, correspondences and analogies”¹⁴ and of generating an active and propositional thinking.

12 Hans Ulrich Obrist, *Ways of curating* (London: Penguin Books, 2015).p.5

13 Ibid.p.39

14 Georges Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010). p.17

Therefore, the collection can turn into a way of projecting, both from creation and from interpretation and critique. On the one hand, in the collection, as in every project, an anticipation is implicit, that is to say, a way of propositional intuition. This means that a previous decision is taken with the willing of constructing, as it happens with the collector when selecting the objects that will constitute his collection and, afterwards, determining his combination and disposition in a space. It is about imagining something before it exists, as Orhan Pamuk does when conceiving a collection of objects that is told in a novel and at the same time is exhibited in a museum, or as John Soane with the progressive transformations of his house linked to the way in which his collection has been disposed, maybe the most explicit way of showing the collection as an architectonic device.

The collection also implies an interpretation, consisting of being able to discover potential collections among the already existing and thus make them visible and give them meaning. This is a way of projecting in which a reality is observed and interpreted (the city, the house, etc.), and it holds arguments so that it can be intervened in afterwards; an example of this are the different research works developed in the Research Seminar of the Master in Architectural Design of Barcelona School of Architecture (UPC) between 2008 and 2015¹⁵.

In the end, the collection has to do directly with the art of unifying and separating things. Alighiero Boetti stated that the artist “makes impossible things possible”¹⁶, in the same way that both the designer and the collector try to make visible the invisible, since they are able to ‘read what is not written’, interpret it and construct something new with it. That invites us to consider in other terms what does it really mean to project, and the project of architecture specifically. In this sense, the collection constitutes a clear example of project that exceeds the conventional limits. It is evident that to project does not only involve the buildings, the project allows to construct many other realities, to construct spaces, to construct collections, to con-

15 For more information about these works, see *Ciudad Recortada*. Xavier Monteys y Juliana Arboleda, eds., *Ciudad Recortada* (Barcelona: Catálogo de la Exposición Ciudad Recortada. Colegio de Arquitectos de Cataluña, 2016).

16 Obrist, *Ways of curating*, p.10

struct relations between things... It is about trying to make real the inexistent, and the collection is a demonstration that it does not only consist of arranging, but also in giving meaning to things.

On the other hand, throughout the investigation, different ways of relating the collection and the architectonic space are revealed, highlighting the capacity of modifying a space changing its content. It is evident, precisely, that collection of objects constitutes one more way of projecting the space, since the fact of collecting implies the configuration of an architecture. That is, the collection becomes architectonic 'material', as it is defining and creator of that space.

Accordingly, the collection has the virtue of 'creating' architecture and constructing atmospheres at different levels. In the first place, starting with the vitrines, which are architectures in miniature custom-made for the objects. As Edmund de Waal explains in *The hare of amber eyes*, the vitrine represents the immediate container of the collection, a first glass room that, at the same time, protects and displays the pieces. The vitrine is not just a piece of furniture, it has a theatrical nature similar to the shop window or the stage, conceived to be exhibited and looked at. The vitrines of the Museum of Innocence by Pamuk, as well as the ones by Frederic Marés, represent complete scenographies, in which the composition, the visual weight of the objects, the colour or the illumination are taken into account. At another level, the same happens in the rooms, where the collection turns into decoration and interior reconstructions. The rooms of the *Maison Goncourt*, which seek to recreate specific scenes with a certain aesthetic, are clear examples; as well as the rooms of Mario Praz's apartment, which reproduce intentionally the interior space of the own paintings and miniatures that he collects, constructing a sequence of multiple spaces. Finally, the whole house, conceived as a three-dimensional universe constructed literally by the objects of the collection as one shell inside of another. Architecture and collection construct space at the same time, as it happens in John Soane's house, even totally identifying itself container and content when architecture disappears beneath the pieces of the collection, as in the library described by Huysmans, whose space turns into a great book when covering completely the walls as if they were books.

In the end, it can be stated that the collection is a way of projecting and, as such, becomes defining of space and creator of architecture at many levels, constituting one more 'material' to take into account when approaching a project of architecture.

House and museum

The house is, without a doubt, the architectonic space where the collection potential is best reflected, especially for its link with the collector, who gives meaning both to the collected objects and to the space that contains them and where he inhabits. House, collection and collector constitute, therefore, a unity. The collector projects himself and, above all, he lives through the objects of his collection, in a way such that his own collection turns into his home. Walter Benjamin explains: "for the collector (...) the possession is the deepest relation possible with things: thus, it is not about the things being alive in him; on the contrary, is himself who inhabits in them"¹⁷.

This reality is clearly reflected in the decision taken by the main character of Pamuk's novel, who decides to move in his museum, because he feels his home is "in the same space than the objects to which he is linked by memories and by deep sentimental relations"¹⁸. In the same way, Mario Praz also presents this reflection, since when moving in from the Ricci palace to the Primoli what he does is to reconstruct his 'home', referring precisely to the pieces of the collection, the objects that he has surrounded himself with in order to create his interior particular universe. In fact, after the robbery suffered in the Ricci palace he is willing to take away his 'home' – his things – from that contaminated wrapper.

Thus, the figure of the collector is to such an extent essential for the collection that,

17 Walter Benjamin, *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*, ed. José Olañeta (Palma: Centellas, 2015). p.56

18 Orhan Pamuk, *El Museo de la Inocencia* (Barcelona: Debolsillo, 2017). p.618

when it disappears, the collection loses automatically the purpose of its existence. Likewise, without the inhabitant, the house stops being so. In other words, without the collector, house and collection are left empty, like a shell that no longer has the mollusc that inhabited it. Mario Praz refers to this idea precisely when naming his work *The House of Life*, since in the ancient Egypt ‘the houses of life’ were the places where the mummies were kept. Praz suggests, therefore that, after his death, his apartment and his collection – understood as something indivisible – would remain in place recalling and preserving his figure.

Thus, it has been exposed that to collect is to inhabit. This idea is determining and it is necessarily linked to the house, because the contrary, when the collector does not ‘inhabit’ anymore, is a museum. A ‘museum’ understood as a ‘mausoleum’, an idea that Pamuk suggests when conceiving the Innocence Museum as a kind of monument to remember the loved person through the collection of objects used during their lifetime. In this sense, it is proven that “the empty and silent architecture is insufficient for life”¹⁹, whereas the monument – museum or mausoleum – is for contemplation, the house “should be able to contain the daily life”²⁰.

The collection is an intimate material, a kind of autobiography that reflects the personal story of the collector, his passions, his memories, his imagination... and the house is, therefore, the space that should take him in. The modern architecture seems to be thought predominantly for the exposition, whereas the house belongs to the collection field, since it needs the object, their scale, their domesticity precisely to be ‘home’. Gio Ponti, for instance, reflects on this aspect when designing expressly walls, shelves and pieces of furniture on purpose to store and display collections in the house, among which it is highlighted the ‘furnished window’ where a collection of objects can be unfolded exhibiting the domestic intimacy to the outside as well as mixing them with the views of the city.

19 José Ramón Sierra Delgado, *Sobre el destino poético de los objetos cotidianos. En la casa del artista no adolescente no habita el diseño* (Barcelona: Escola Tècnica Superior d’Arquitectura de Barcelona. Universitat Politècnica de Catalunya, 1996).p.32

20 Ibid.

Ultimately, this is a reflection about architecture of domestic space where the connection of the collection with the house and the collector is revealed, in such a way that when one of those elements disappear, it loses all the meaning as a house and becomes a museum. The museum as so, is not an object of study in this investigation, however, any proposal or conclusion about the house in terms of space for the collection turns into a suggestion to look at the museum from another perspective. It is like dealing with the two faces of the same coin that interpellate and question reciprocally. Therefore, when projecting and imagining both the house and the museum, it is necessary to look at both sides.

In this light, the investigation presents a set of domestic interiors, with their respective ways of disposing and exposing objects and the personal stories portrayed, which invite us directly to rethink the relation of the house with the museum. Many of them, for instance, are houses of collectors turned deliberately into museums, such as John Soane's or Mario Praz's houses, while others avoid on purpose that destiny, such as Goncourt's house. Even the cases that tell fictional houses and collections, like the one of the character of Huysmans's novel, could someday turn into museums, since that is precisely what the Museum of Innocence is, a museum of a fiction. Somehow, Pamuk states in his work that "the future of museums is inside our own homes"²¹, in an invitation to rethink the form and intention of these as regards the reflection on the domestic.

In the end, it is about, as this thesis proposes, observing with other eyes "the lives we lead and the homes we live in"²² through the collection.

21 Orhan Pamuk, «Los objetos viajan por rutas misteriosas», *El País* [en línea], noviembre 17, 2012).

22 Ibid.

BIBLIOGRAFÍA

- Allmer, Açalya. «Orhan Pamuk's 'Museum of Innocence': on architecture, narrative and the art of collecting». *Architectural Research Quarterly* 13, no. 02 (junio 12, 2009): 163.
- Bacon, Francis. *Nueva Atlántida*. Madrid: Akal, 2006.
- Bal, Mieke. «Telling objects: narrative perspective on collecting». En *The cultures of collecting*. London: Reaktion Books, 2004.
- Ballart, Josep, y Jordi Juan. *Gestión del patrimonio cultural*. Barcelona: Ariel, 2001.
- Bassegoda, Bonaventura. *Antics i nous col·leccionistes : materials per a la història del patrimoni artístic de Catalunya*. Bellaterra [etc.] : Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions [etc.], 2015.
- Bassegoda, Bonaventura. *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus : el comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle XX*. Bellaterra [etc.] : Universitat Autònoma de Barcelona [etc.], 2013.
- Bassegoda, Bonaventura. *Col·leccionistes, col·leccions i museus : episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*. Bellaterra : Universitat Autònoma de Barcelona [etc.], 2007.
- Bassegoda, Bonaventura. *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus : estudis sobre el patrimoni artístic a Catalunya als segles XIX i XX*. Bellaterra [etc.] : Universitat Autònoma de Barcelona [etc.], 2014.
- Basso Peressut, Luca. «Spazi e forme dell'espore tra cabinet e museo pubblico». *Engramma*, no. 126 (2015).
- Baudrillard, Jean. «The System of Collecting». En *The cultures of collecting*. London: Reaktion Books, 2004.
- Bazin, Sandra. «L'aménagement et le décor de la galerie Doria Pamphilj à Rome». *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* (2011).
- Benjamin, Walter. *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*. Editado por José Olañeta. Palma: Centellas, 2015.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.

- Bologna, Corrado. *El teatro de la mente. De Giulio Camillo a Aby Warburg*. Madrid: Siruela, 2017.
- Bruschi, Arnaldo. «Palazzo Ricci a piazza de' Ricci: una poco nota fabbrica del giovane Antonio da Sangallo». *Rassegna di architettura e urbanistica*, no. 69/70 (1990): 50-54.
- Calle, Sophie. *Detachment*. Arles: Actes Sud, 2013.
- Calle, Sophie. *Ghosts*. Arles: Actes Sud, 2013.
- Calvino, Italo, César Palma, y Aurora Bernárdez. *Las ciudades invisibles*. 9a ed. Madrid: Ediciones Siruela, 2013.
- Camillo, Giulio. *La idea del teatro*. Madrid: Siruela, 2006.
- Capomaggi, Julia. «DOMUS 1948-1978. La conformación del espacio interior doméstico a través del mobiliario». Universitat Politècnica de Catalunya, 2015.
- Cid Moragas, Daniel. «La casa y la vida de Mario Praz». *Temes de disseny*, no. 21 (2004): 106-110.
- Clair, Jean. *Malestar en los museos*. Gijón: Trea, 2011.
- Clément, Gilles, y Susana Landrove. *El jardín en movimiento*. Barcelona : Gustavo Gili, 2012.
- Colaiacono, Paola. «The Rooms of Memory. The Praz Museum in Rome». En *Writers' Houses and the Making of Memory*, editado por Harald Hendrix. Routledge, 2012.
- Cros, Caroline. «Friedman studio in Paris. A great donation to the Centre National des Arts Plastiques». Last modified 2017. https://www.linkedin.com/pulse/friedman-studio-paris-great-donation-centre-national-des-cros?trk=portfolio_article-card_title.
- D'Ors, Eugenio. *Tres horas en el Museo del Prado*. Editado por Aguilar. Madrid, 1971.
- Didi-Huberman, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- Eco, Umberto, y Isabella Pezzini. *El museo*. Madrid: Casimiro, 2014.
- Elsner, John, y Roger Cardinal. *The cultures of collecting*. London: Reaktion Books, 2004.

- Fontcuberta, Joan, y Pere Formiguera. *Fauna secreta : [exposición del] 29 marzo-15 junio en el Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid*. Barcelona: Museo Nacional de Ciencias Naturales, 1990.
- Giovannoni, Gustavo. *Antonio da Sangallo il giovane*. Roma: Tipografia regionale, 1959.
- Goncourt, Edmond. *La maison d'un artiste*. Paris: Charpentier, 1881.
- Goncourt, Edmond. *La maison d'un artiste*. Garches: Éditions À PROPOS, 2018.
- González García, Ángel. *Roma en cuatro pasos : seguido de algunos avisos urgentes sobre decoración de interiores y coleccionismo*. Madrid: Asimétricas, 2011.
- Guasch, Ana María. *Arte y archivo, 1920-2010 : genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.
- Guy de Maupassant. «Maison d'artiste». *Le Gaulois*, marzo 12, 1881.
- Hendrix, Harald, ed. *Writers' Houses and the Making of Memory*. New York: Routledge, 2012.
- Hughes, Peter. *The Founders of the Wallace Collection*. London: Trustees of the Wallace Collection, Assembly House, 2014.
- Huysmans, Joris-Karl. *A contrapelo*. 7ª ed. Madrid: Cátedra, 2015.
- ICOM, André Desvallées, y François Mairesse. *Conceptos clave de museología*. Armand Colin, 2010.
- Iniesta i González, Montserrat. *Els gabinets del món : antropologia, museus i museologies*. Lleida : Pagès editors, 1994.
- Institut Botànic de Barcelona, José Pardo Tomás, y Neus Ibáñez. *Salvadoriana : el gabinet de curiositats de Barcelona = el gabinete de curiosidades de Barcelona = the cabinet of curiosities of Barcelona*. Barcelona: Museu de Ciències Naturals; Institut Botànic, 2014.
- Jiménez-Blanco, María Dolores. *Una historia del museo en nueve conceptos*. Madrid: Cátedra, 2014.
- Johnson, Philip, David Whitney, y Jeffrey Kipnis. *Philip Johnson. La casa di cristallo*. Milano: Electa, 1996.

- Jotham, Justine. «Le spectacle et le spectaculaire chez les frères Goncourt: Représentation de la société et création de soi». Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2015.
- Lecea, Ignasi de. *Art públic de Barcelona*. Barcelona : Àmbit, 2009.
- Leone De Castris, Pierluigi. *Polidoro da Caravaggio: l'opera completa*. Napoli: Electa, 2001.
- MacGregor, Arthur. «The cabinet and the gallery. Introspection and ostentation in early collection history». *Engramma*, no. 1226 (2015).
- Maestre Abad, Vicente. «Las primeras exposiciones retrospectivas, coleccionismo y museos: temas para un capítulo de historia del arte en la Barcelona de la Restauración». En *Col·leccionistes, col·leccions i museus: episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona [etc.], 2007.
- Magnani, Lauro, y Micaela Antola. *Collezionismo e spazi del collezionismo. Temi e sperimentazione*. Roma: Gangemi, 2013.
- de Maistre, Xavier. *Viaje alrededor de mi habitación*. Madrid: Funambulista, 2007.
- Malraux, André. *El Museo Imaginario*. Madrid: Cátedra, 2017.
- De Marchi, Andrea G. *Il palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*. Firenze: Centro Di, 1999.
- Marès Deulovol, Frederic, y Museu Frederic Marès. *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades : memorias de la vida de un coleccionista*. Barcelona: Museu Frederic Marès, 2000.
- McClellan, Andrew. «Vive l'amateur: the Goncourt house revisited». En *The Rococo Echo, Oxford Studies in the Enlightenment*, editado por Katie Scott y Melissa Hyde, 87-107. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Moneo, Rafael. «4 citas / 4 notas». *Arquitecturas Bis*, no. 38-39 (1981).
- Monteys, Xavier. «La ciudad como colección». En *Ciudad Recortada*, 143-161. Barcelona: Catálogo de la Exposición Ciudad Recortada. Colegio de Arquitectos de Cataluña, 2016.
- Monteys, Xavier, y Juliana Arboleda, eds. *Ciudad Recortada*. Barcelona: Catálogo de la Exposición Ciudad Recortada. Colegio de Arquitectos de Cataluña, 2016.

- Moreno Mansilla, Luís. «¿Quién traicionó a Sir John Soane?» *Arquitectura* 289 (1991): 5-7.
- Moya, Albert. *In Residence: Xavier Corberó*, 2015.
- Museu Frederic Marès, Pilar Vélez, y Institut de Cultura. *Museu Frederic Marès : guia*. Barcelona : Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, 2011.
- Obrist, Hans Ulrich. *Ways of curating*. London: Penguin Books, 2015.
- Orazi, Manuel, Nader Seraj, y Nader École polytechnique fédérale de Lausanne. *Yona Friedman : the dilution of architecture*. Lausanne : Archizoom, 2015.
- Özmen, Müge. «Construction of “physical” and “dream” spaces through things/ objects in the selected works of Georges Perec and Orhan Pamuk». Middle East Technical University, 2014.
- Pamuk, Orhan. «A modest manifesto for museums». En *The innocence of objects*. New York: Abrams, 2012.
- Pamuk, Orhan. *El Museo de la Inocencia*. Barcelona: Debolsillo, 2017.
- Pamuk, Orhan. «Los objetos viajan por rutas misteriosas». *El País*. [en línea], noviembre 17, 2012.
- Pamuk, Orhan. *The innocence of objects*. New York: Abrams, 2012.
- Pamuk, Orhan. «Una mirada a mis fuentes de inspiración». *El País*. [en línea], marzo 23, 2015.
- Pearce, Susan M. *Museums, objects, and collections : a cultural study*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1993.
- Pearce, Susan M. *On Collecting : an Investigation into Collecting in the European Tradition*. London: Routledge, 2008.
- Perec, Georges. *Especies de espacios*. 4ª ed. Barcelona: Montesinos, 2007.
- Perec, Georges. *La vida instrucciones de uso*. Barcelona : Anagrama, 1997.
- Perec, Georges. *Lo infraordinario*. Madrid: Impedimenta, 2008.
- Perec, Georges. *Pensar-clasifica* . 3a ed. Barcelona : Gedisa, 2008.

- Perec, Georges. *El gabinete de un aficionado : historia de un cuadro*. 2a ed. Barcelona : Anagrama, 1989.
- Perejaume. *Perejaume : dejar de hacer una exposición*. Barcelona: Actar, 1999.
- Perfetti, Paola. «Le vicende costruttive del Palazzo Ricci-Paracciani a Roma». *Rassegna di architettura e urbanistica*, no. 69/70 (1990): 55-62.
- Poulot, Dominique. *Museo y museología*. Madrid: Abada Editores, 2011.
- Praz, Mario. *La casa de la vida*. Barcelona: Debolsillo, 2004.
- Praz, Mario. *La casa della vita*. Milano: Adelphi Edizioni, 2003.
- Praz, Mario. *La filosofia dell' redamento. I mutamenti del gusto nella decorazione interna attraverso i secoli*. Parma: Ugo Guanda Editore, 2012.
- Praz, Mario. «La personalidad del ambiente. Sensibilidad artística y gusto ornamental». *AV Monografías*, no. 14 (1988).
- Quatremère de Quincy, Antoine. *Dictionnaire historique d'architecture*. Paris: A. Le Clère et Cie, 1832.
- Quiccheberg, Samuel, Mark Meadow, y Bruce Robertson. *The First Treatise on Museums: Samuel Quiccheberg's Inscrípciones, 1565*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2013.
- Rodríguez, Delfín. *La casa de las metáforas : ensayos sobre la periferia de las artes y la arquitectura*. Editado por Abada Editores. Madrid, 2014.
- Roig, Bernardí. *Bernardí Roig : el coleccionista de obsesiones : [exposición] 24 enero / 20 mayo 2013 Museo Lázaro Galdiano*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2013.
- Rosazza Ferraris, Patrizia. «Collecting and Autobiography. A note on the origins of La Casa della Vita by Mario Praz and its relation to Edmond de Goncourt's La Maison d'un artiste». En *Writers' Houses and the Making of Memory*, editado por Harald Hendrix. Routledge, 2012.
- Rosazza Ferraris, Patrizia. *Il museo Mario Praz*. Pistoia: Gli Ori, 2013.
- Rosazza Ferraris, Patrizia. «La casa museo de Mario Praz en Roma». *Goya Revista de Arte* 291 (2002): 332-344.
- Rosazza Ferraris, Patrizia. *Museo Mario Praz. Inventario topografico delle Opere e Esposte*. Editado por Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2008.

- Rubira Gutiérrez, Sergio. «A contrapelo de Joris-Karl Huysmans: la colección como relato». *Goya Revista de Arte* 351 (2015): 106-115.
- Salerno, Luigi, Luigi Spezzaferro, y Manfredo Tafuri. *Via Giulia: una utopia urbanistica de 500*. Roma: Staderini, 1973.
- Sánchez García, Jesús Ángel. «La casa de un artista. Sueños de reconocimiento y notoriedad en las moradas de escritores: Goncourt, Zola y Emilia Pardo Bazán». En *Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia. Congreso Español de Historia del Arte*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2010.
- Schubert, Karsten. *The curator's egg : the evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*. London : One-Off Press, 2000.
- Sierra Delgado, José Ramón. *Sobre el destino poético de los objetos cotidianos. En la casa del artista no adolescente no habita el diseño*. Barcelona: Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Universitat Politècnica de Catalunya, 1996.
- Simpson, Juliet. «Nature as a “musée d’art” in the French fin-de-siècle garden: uncovering Jules and Edmond de Goncourt’s “jardin de peintre”». *Garden History* 36, no. 2 (2008): 229-252.
- Sir John Soane’s Museum. *Sir John Soane’s Museum : a complete description*. Editado por Sir John Soane’s Museum. London, 2014.
- Sir John Soane’s Museum. *Sir John Soane’s Museum : a short guide*. London: Sir John Soane’s Museum, 2013.
- Soane, John. *Description of the House and Museum, on the North Side of Lincoln’s Inn-Fields, the Residence of Sir John Soane*. London: Levey, Robson, and Franklyn, 1835.
- Soane, John, y Helen Dorey. *Crude hints towards an history of my house in Lincoln’s Inn Fields*. Oxford: Archaeopress Archaeology, 2015.
- Sorolla, Joaquín, Florencio de. Santa-Ana y Alvarez-Ossorio, y Museo Sorolla. *La casa Sorolla : dibujos : del 11 de junio al 14 de octubre de 2007*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 2007.
- Uría Prado, Blanca. «El coleccionista como curador: Villa Panza en Varese y el apartamento Vogel en Nueva York». *Goya Revista de Arte* 351 (2015): 152-168.

- Vallès Audouard, Isabel, y Laura Pastor Durán. *Cases singulars, personatges singulars : Barcelona*. Barcelona : Ajuntament de Barcelona, 2015.
- Valls Pasola, Anna, Roger Guasch, Jordi Font, y Mercè Saumell. *Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, Institut del Teatre = Documentation Centre and Museum of Performing Arts, Institut del Teatre*. Institut del Teatre, 2013.
- Vick, John. «A New Look: Marcel Duchamp, his twine, and the 1942 First Papers of Surrealism Exhibition». *The Marcel Duchamp Studies Online Journal*. Last modified 2008. Accedido m yo 22, 2019. https://www.toutfait.com/a-new-look-marcel-duchamp-his-twine-and-the-1942-first-papers-of-surrealism-exhibition/#N_7_.
- De Waal, Edmund. *La liebre con ojos de ámbar. Una herencia oculta*. Barcelona: Acantilado, 2012.
- Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.
- Warner, Pamela J. «Framing, Symmetry and Contrast in Edmond de Goncourt's Aesthetic Interior». *Studies in the Decorative Arts* 15 (2008): 36-64.
- Willkens, Danielle. «Reading words and images in the Description(s) of Sir John Soane's Museum». *Architectural Histories* 4(1), no. 5 (2016): 1-22.
- Wren Christian, Kathleen. «The Della Valle Sculpture Court Rediscovered». *The Burlington Magazine* 145, no. 1209 (2003): 847-850.
- Yee, Lydia, Lincoln Dexter, Barbican Art Gallery, y Sainsbury Centre for Visual Arts. *Magnificent obsessions: the artist as collector*. Munich: Prestel Verlag, 2015.
- Zimm, Malin. «Writers-in-residence: Goncourt and Huysmans at home without a plot». *The Journal of Architecture* 9, no. 3 (2004): 305-314.
- «Coleccionismo». *Goya Revista de Arte* 345 (2013).
- Museo Sorolla. Guía Breve*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2014.

